



HAL
open science

La danseuse du ventre et son double

Baudouin Dupret, Jean-Noël Ferrié

► **To cite this version:**

Baudouin Dupret, Jean-Noël Ferrié. La danseuse du ventre et son double: Scandale et jeux de catégorisation en Egypte. *Quaderni*, 2007, 63, pp.97-108. halshs-00179510

HAL Id: halshs-00179510

<https://shs.hal.science/halshs-00179510>

Submitted on 15 Oct 2007

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.

La danseuse du ventre et son double Scandale et jeux de catégorisation en Egypte

Jean-Noël Ferrié (Cedej, Le Caire)
et Baudouin Dupret (Ifpo-Cnrs, Damas)

On partira d'un scandale pour montrer que ce que l'on dit publiquement des personnes impliquées dans un tel phénomène s'appuie davantage sur un enchaînement de jeux de catégorisation que sur la matière des faits. On montrera, ensuite, que le principe organisateur de tout cela n'est pas une trame narrative ou la documentation d'une déviance mais une conception générale de la moralité. Le scandale en question est le suivant : on découvre, lors d'une perquisition chez un homme d'affaire, une collection d'enregistrements vidéo. Il apparaît que l'homme d'affaire filmait ses rencontres amoureuses à l'insu de ses partenaires. Un enregistrement le montre avec Dina, une célèbre danseuse du ventre. L'enregistrement pourtant conservé sous scellés par la police est copié et des centaines de CD circulent. La presse en fait un scandale, fondé non sur la dénonciation de la diffusion d'un document intime conservé par la police, mais sur la dénonciation de l'immoralité.

La structure du scandale

Un scandale n'est pas un construit social, en ce sens qu'il n'invente pas les catégories qu'il met en jeu ; en revanche, il n'est pas un objet naturel, comme peut le suggérer l'expression « la révélation d'un scandale ». En effet, les situations, les actions et les catégories qui leur sont appliquées et certaines de ces applications préexistent au scandale ; toutefois, la catégorisation des situations et des actes se fait dans le cours du scandale, c'est-à-dire dans le cours des interactions par lesquelles des acteurs sont impliqués ou s'impliquent. De ce point de vue, un scandale n'est pas l'imputation publique d'une déviance mais l'ensemble des interactions s'orientant séquentiellement, de manière plus ou moins, critique vers cette imputation (en ce compris sa réfutation)ⁱ. Si j'accuse Emad d'avoir détourné de l'argent et, si cela est vrai (car une chose est toujours vraie ou fautive et, si elle est vraie, elle est *factuellement* vraie et tenue pour telle par les acteurs), Emad a commis un crime indépendamment même de mon accusation, en droit et à ses propres yeux (comme, éventuellement, aux yeux de ses complices)ⁱⁱ. Néanmoins, le scandale ne débute qu'au moment même où ma dénonciation rencontre un écho public. Cet écho, toutefois, n'est pas la répulsion des honnêtes gens, comme le croyait le premier et naïf Topaze. Il consiste en deux scènes qui se superposent sans se confondre et qui entretiennent des relations conséquentielles, sans que les acteurs des deux

scènes soient nécessairement en coprésence ou qu'il s'agisse des mêmes, bien qu'il soit le plus souvent fait référence aux acteurs d'une scène dans l'autre (et réciproquement). La première scène est la scène constituée par le réseau dialogique formé par la reprise, par des acteurs différents, dans des versions isomorphe (approbatrices) ou allomorphe (critiques), des jeux de catégorisations utilisés pour décrire et commenter le « scandale »ⁱⁱⁱ. La seconde scène est constituée par les enchaînements factuels impliquant des acteurs précis dans le scandale, et les impliquant, si l'on peut ainsi dire, corporellement. La première scène regroupe, en somme, les commentateurs des événements, producteurs de différentes versions plus ou moins contrastives du scandale (de son objet, de ses implications, de sa « morale ») ; la seconde scène regroupe, elle, les acteurs du scandale eux-mêmes et les acteurs en situation d'interagir avec eux à cause de l'existence du scandale. Certains acteurs peuvent se mouvoir entre ces deux scènes, (a) soit qu'ils relèvent de la seconde scène et participent *en personne* au réseau dialogique, (b) soit que relevant toujours de la seconde scène, ils soient l'objet des échanges en cours dans le réseau dialogique.

Revenons un instant à Emad et faisons de lui un riche homme d'affaire accusé d'abus de biens sociaux. L'enquête le concernant et son inculpation sont des faits relevant de la seconde scène. Cependant, s'il donne un entretien à un journal, qu'il fustige, dans celui-ci, « les abus dont sont victimes les hommes d'affaires du fait de l'opposition de certains membres de la classe dirigeante aux réformes libérales » et que son propos est repris par un autre média, commenté approuvativement ou défavorablement, il se meut dans la première scène conformément à la figure (a). En même temps, les acteurs de la seconde scène évoquant son cas en feront un objet de discours, conformément à la figure (b). Néanmoins, ce qui est dit de lui, en tant qu'objet de discours, peut avoir des répercussions directes sur son identité catégorielle dans la première scène et, conséquemment, sur lui-même, considéré maintenant en tant que personne réelle^{iv}. C'est ainsi que le ministre de la Police et celui de la Justice pourront s'en prendre aux hommes d'affaires en les accusant « de promouvoir un libéralisme fallacieux fondé sur, en fait, sur le détournement de fonds, crimes contre la société appelant les plus sévères sanctions ». Ce durcissement de ton peut amener les policiers comme les magistrats à se montrer plus sévères dans le traitement du dossier de l'homme d'affaires. En fait, si l'on considère un scandale dans tout son déroulement, il apparaît assez clairement que les acteurs d'une scène se meuvent sur l'autre. Toutefois, ils le font sans quitter ni l'une ni l'autre scène : Emad peut être à la fois en train de répondre aux questions d'un magistrat (dans la seconde scène), d'apparaître en différé sur des écrans de télévision pour stigmatiser les ennemis des hommes d'affaires (dans la première scène) et d'être l'objet d'un discours peu complaisant de la part d'un honorable parlementaire (toujours dans la première scène). Si Emad n'est corporellement présent que sur l'une des scènes, les formes de sa présence sur la première scène, dans deux contextes différents, ont des effets sur son identité catégorielle corporifiée telle qu'elle apparaît dans la seconde scène. De ce point de vue, sa présence discursive dans les médias est largement conséquentielle. Elle est celle d'un autre lui-même, construit par des interactions distantes et médiatisées qui, pourtant, l'affectent directement et constituent des extensions effectives de son idiosyncrasie, en ce sens qu'une personne est aussi faite de ce que l'on fait d'elle. Cet autre lui-même est son double dialogique.

Deux scènes et des doubles dialogiques : le scandale n'a pas la simplicité de la dramaturgie classique ; il ne s'y passe pas qu'une chose qui serait, tout bonnement, la révélation de faits scandaleux. Ce que suggère, au contraire, la formation de réseaux dialogiques liées aux scandales est que ceux-ci sont organisés séquentiellement. Un scandale se déroule. Il implique différentes personnes vis-à-vis de l'implication desquelles d'autres s'impliquent ou sont impliquées. L'accusation de Emad peut ainsi entraîner l'implication d'une confédération patronale, protestant contre la criminalisation des acteurs économiques. Cette intervention peut, à son tour, entraîner l'intervention de mouvement de gauche ou altermondialistes toujours prompts à dénoncer les « méfaits de la raison économique ». Cette montée en généralité peut plaire ou déplaire aux petits actionnaires de l'entreprise dirigée par Emad qui s'estiment à la fois victime de l'abus de bien sociaux et insultés par l'attaque altermondialiste. Ils plaideront alors pour une requalification du scandale comme constitué par le comportement des gros actionnaires vis-à-vis des petits. Profitant de cette requalification, le syndicat des percepteurs va favoriser une fuite en destination de la presse qui publiera la déclaration d'impôt de Emad, *etc.* Il est possible d'envisager d'autres séquences s'emboîtant dans les séquences précédentes, en fonction des opportunités argumentatives qu'elles ouvrent. On remarque, ici, 1^o) que les implications sont contingentes au déroulement du scandale et non pas causales ; 2^o) que les nouveaux impliqués s'orientent vers des reconceptions^v de ce qui est en jeu dans le scandale, ce qui les conduit à en présenter des versions allomorphes s'adressant à des publics distincts (le public des altermondialistes n'étant pas celui des chefs d'entreprises et celui des petits actionnaires n'étant pas celui des altermondialistes). La principale conséquence du caractère polyphonique et multi orienté du scandale, dont les différentes séquences sont unifiées par leur relations contrastives et non par un principe causal ou même par une intrigue, (chaque position s'appuie sur une position précédente qu'elle la valide, l'amende ou l'invalidé), est qu'il est globalement et phénoménologiquement dénué de signification, en dehors d'un accord final, soumis à révision et susceptible lui-même de versions allomorphe, *sur ce qu'il a été*, accord qui n'est pas le produit du scandale mais d'une évaluation contingente et située de ce qui a eu lieu, c'est-à-dire l'imputation d'une cohérence a posteriori (quand on s'en soucie puisque certains scandales sont dénués de postérité discursive, même s'il continue à encombrer la biographie des acteurs qui y furent impliqués).

Un film sans narration

Le CR-Rom montre un couple dans une chambre. L'homme est seulement vêtu d'un caleçon, allongé sur un lit, massif ; sa tête est presque hors-cadre. Une femme en sous-vêtements est assise à côté de lui. La femme se lève, lui parle, va et vient, passe une chemise d'homme (semble-t-il). La caméra ne bouge pas. Toute la scène est un plan-séquence. On voit l'homme téléphoner, la femme quitter la pièce (semble-t-il) et revenir avec un verre d'eau. On voit l'homme boire. Un peu plus tard la femme entreprend de le masser en marchant sur son dos. Ces épisodes durent un peu plus de la moitié du film qui dure, lui, une demi-heure. Après le massage femme descend, s'éloigne, revient, s'assoit au bord du lit, enlève la chemise. Elle embrasse l'homme. Ils s'embrassent. Elle se met nue, monte sur le lit, enjambe l'homme

en lui faisant face, s'assoit sur lui et met son sexe en elle, sans qu'il apparaisse à l'écran. On distingue le mouvement. Elle commence à se soulever et à s'abaisser selon un rythme soutenu. L'homme ne bouge pas. Cette scène dure une dizaine de minutes, jusqu'à la fin de l'enregistrement.

On notera, tout d'abord, que le film possède bien une organisation temporelle mais ne possède pas d'organisation séquentielle *intrinsèque*. Une organisation séquentielle est une organisation du type : elle s'assit contre lui, l'embrassa, se mit nue, l'enjamba, s'assit sur son sexe. Chaque action (ou propos, ou événement) est consécutive à l'action précédente^{vi}. Cette consécution est implicative dans les deux sens. Le résultat d'une action peut, en effet, impliquer l'action précédente de manière si évidente pour tout le monde qu'il n'est pas besoin de l'avoir vu pour se la représenter, de sorte que le cours d'action complet est évident, même s'il n'est pas donné à voir dans la totalité de son déroulement : nous pouvons nous en représenter rétrospectivement l'existence^{vii}. Il se passe la même chose dans un film : si l'on voit une personne se diriger vers la porte puis, dans la séquence suivante, la même personne dans la rue, on suppose qu'elle a ouvert la porte plutôt qu'on n'imagine qu'elle est passée au travers. De ce point de vue, les conventions filmiques se fondent sur l'organisation, elle-même scénique, de l'intelligibilité en cours dans la vie quotidienne^{viii}. Dans un film de fiction, l'organisation séquentielle suit généralement l'organisation temporelle (où la prend volontairement à contre-pied) et se coule ainsi dans ce que Sacks nomme la forme canonique de la narration^{ix} : on se lève, on va vers la porte, on sort ou l'on se trouve dehors (sans avoir été montré en train de sortir). Dans un film de fiction, l'organisation séquentielle ressortit donc d'un choix narratif manifesté par l'organisation des images et leur séquençage. Si l'on voit Dina sortir de la pièce et revenir avec un verre d'eau, on en déduit qu'elle est allée à la cuisine (ou dans la salle de bain) pour le chercher. La séquentialité s'organise par le mouvement qui la fait sortir du champ et le mouvement, en sens contraire, qui l'y ramène un verre d'eau à la main. Cette séquentialité n'est pas celle du film, puisqu'elle ne résulte ni d'un montage (les deux mouvements ne relèvent pas de deux séquences du film mais s'inscrivent à l'intérieur du même plan-séquence) ni d'une intention narrative (puisque l'homme et la femme ne suivent pas des consignes et que l'action qui n'est pas vue à vraiment lieu). Cette séquentialité est celle de l'attitude naturelle qui consiste à produire l'intelligibilité d'un cours d'action, en suppléant aux discontinuités scéniques par référence à un savoir d'évidence, routinier et pragmatique. En d'autres termes, l'organisation séquentielle du film repose strictement sur l'activité de l'homme et de la femme et sur notre capacité à comprendre spontanément ce qu'ils font, indépendamment de toute convention narrative.

Harvey Sacks a montré que les plaisanteries obscènes possédaient une organisation temporelle et séquentielle fondée sur la conception canonique de la narration, impliquant un déroulement et un fil conducteur. Bien que l'on est souvent soutenu que les films pornographiques ne racontaient rien (dans le but de les stigmatiser plutôt que dans celui de les décrire), ils semblent néanmoins comparables aux jeux de mots obscènes, en ce qu'ils se conforment également à la conception canonique de la narration. Prenons un exemple. Un couple s'embrasse dans une pièce. Une jeune femme marche dans la rue. On voit, de nouveau, le couple qui fait, maintenant, beaucoup plus que s'embrasser. La

jeune femme de la rue ouvre la porte d'une maison et entend des plaintes. On retourne, maintenant, à la pièce où le couple est pris dans une activité presque frénétique. On entend plus clairement les mêmes sons que ceux qu'entendait la jeune femme. La porte s'ouvre et la jeune femme qui était entrée dans la maison pénètre maintenant dans la chambre. L'homme et la femme se tournent vers elle sans paraître gênés de sa présence. La femme lui dit de venir. On voit ensuite la jeune femme, désormais nue, en train d'échanger des caresses précises et pressantes avec le couple. L'organisation séquentielle de la rencontre et de la conjonction du couple et de la jeune femme suit une trame temporelle et narrative précise. L'organisation séquentielle apparaît dans l'opposition même d'une scène d'intérieur et d'une scène d'extérieur. Dans le monde que l'on parcourt, il n'y a pas d'unité narratives des différentes trajectoires d'acteur. J'ai somme toute très peu de chances de rencontrer trois ans plus tard, dans un café de Barcelone, un chinois qui traverse en même temps que moi le boulevard Saint-Germain. Dans une fiction, au contraire, les personnages sont enserrés dans la configuration restrictive d'un récit, quelque forme que ce récit prenne. Dans un film d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, les images sont séquentiellement liées mais non pas temporellement. Le ressort de l'ordre séquentiel peut ainsi résider dans un jeu de versions allomorphes, chaque version comportant un élément de la précédente joint à autre chose. La contrainte séquentielle est ainsi inhérente au récit. De ce point de vue, si je fais succéder, dans un film, une séquence présentant une personne seule dans un cadre et deux autres personnes dans un autre cadre, j'indique, non leur séparation, mais je les relie narrativement, puisque je les place dans une même fiction en même temps que je suggère qu'elles sont liées par une même intrigue à l'intérieur de la fiction qu'elles partagent. Dans l'exemple de la jeune femme, l'organisation séquentielle s'affirme avec les plaintes entendues derrière la porte, les mêmes plaintes plus précises dans la chambre et la visiteuse qui entre dans le lieu d'où viennent les plaintes. Cette organisation, nous ne la percevons pas *naturellement* dans la suite des actions des protagonistes, mais grâce à l'organisation des séquences elles-mêmes, qui renvoie à notre connaissance des ressorts conventionnels de la forme narrative, là où l'intelligibilité du film de Dina ne faisait appel qu'à notre connaissance des suites scénique ordinaires éloignées de toute prétention à s'inscrire dans une intrigue. Au sens fort du terme, le film ne relate donc rien, pas davantage qu'un cadre vide posé sur une tapisserie n'encadre quelque chose de précis ou qu'une fourmi marchant sur le sable ne dessine le portrait de Winston Churchill, même si la trace qu'elle laisse ressemble effectivement à Winston Churchill^x.

Un film sans pornographie

L'histoire du film pornographique est assez ancienne et inextricablement liée à la question de la liberté individuelle^{xi}. La pornographie consiste à montrer des actes sexuels réels et donc à demander à des acteurs de les pratiquer entre eux pour que d'autres les voient. Ce n'est pas un reportage, puisque les actes ont lieu pour l'occasion, même – contrairement, par exemple, aux joutes dans les films situés au Moyen Age ou aux combats au sabre laser de *Stars War* – s'ils ne sont pas fictifs. Ils s'agit d'une performance, au sens de ces activités artistiques qui valent à la fois par ce qu'elles sont en tant qu'accomplissement et par ce qu'elles représentent. De ce point de vue, une performance pornographique peut aussi bien s'insérer dans une forme

narrative canonique (à l'instar de la l'histoire de la jeune femme qui pénètre dans la chambre du couple) que dans des formes dénuées d'organisation temporelle extrinsèques à la performance (un film peut, par exemple, contenir plusieurs performances sans que celles-ci soient inscrites dans un déroulement) et n'être pas narratives tout en étant indéniablement expressives.

Cette expressivité est fondée sur deux traits : la présence d'une série d'actes s'inscrivant dans des nomenclatures précises ; l'appariement de chacune de ces séries à des personnes ressortissant elles-mêmes de deux séries de dispositifs de catégorisations, la première réunissant les dispositifs de catégorisations s'appliquant aux particularités du corps (ethnique/non ethnique, jeune/mature, blonde/brune, *etc.*) et la seconde à ses usages (fait ça/ne fait pas ça). Il s'agit de montrer X, caractérisé par (1, 3 et 5) et (a, b, c, e, g) faisant a, b et c ou Y, caractérisé par (1, 3, et 7) et (a, b, c, d, e, f, g, h) faisant a, f et g avec W ou Z. Une actrice de films pornographique est ainsi titulaire d'une collection de traits répertoriés dans de nombreux sites spécialisés : « Cissy Caffrey, 19 ans, latine, 1, 72m, 52 kg, idéogrammes chinois tatoués sur l'épaule, piercing à la langue et au nombril, fille/fille, fille/garçon, garçon/garçon/fille, garçon/fille/fille, anal, double pénétration, gorge profonde, parle espagnol ». Il s'agit, d'un côté, de décrire Cissy Caffrey – jeune et latine, ce qui peut impliquer conventionnellement toute une série de choses – et, de l'autre, de faire la liste de ce qu'elle fait, non pas dans un film en particulier, mais de manière générale en tant qu'actrice (et probablement que « personne-derrière-l'actrice »). Cette distinction entre la série des actes vus dans un film et la collection des actes qu'elle pratique de manière générale permet de relier les actes à son identité, c'est-à-dire au monde « réel », et non au simple contexte artefactuel de leur occurrence. Seule la présence d'une identité distincte permet cette attribution, de sorte que les performances pornographiques ne sont pas le fait de corps anonymes mais de corps nécessairement personnifiés. L'ordre séquentiel de la performance est donc organisé par la nécessité de cette attribution, de sorte que les plans de visage ou les plans d'ensemble montrant les visages suivent et précèdent les plans montrant les pénétrations et que les pénétrations s'orientent manifestement vers la production de ces marques d'intensité qu'elles anticipent par les questions triviales que l'on connaît : « tu le sens ? ». Cependant, le séquençage visage/partie du corps sert également à relier les pratiques au plaisir qu'elles sont censées procurer. Ainsi, l'intensité qui se lit sur le visage comme les bribes conversationnelles mêlées de plaintes co-occurentes servent-elles à indexer chaque pratique, à lui accorder en quelque sorte sa « valeur » d'intensité. Il s'en ensuit généralement que les pratiques sont distribuées temporellement, de la moins intense à la plus intense, à l'intérieur du déroulement de la performance ; cette organisation temporelle intégrée à un ordre séquentiel produit par la hiérarchie publiquement connues des pratiques est ce qui fait en propre la pornographie.

Un film pornographique n'est donc pas, tout bonnement, un film montrant des gens en train d'avoir une relation sexuelle, fut-elle réelle. De ce point de vue le film de Dina n'est pas un film pornographique, dans la mesure où il ne donne à voir ni enchaînement de pratiques, ni séquençage visage/parties du corps et ne livre, au total, que très peu d'éléments visuels et auditifs permettant de manifester l'intensité.

Dina et les mésaventures de son double dialogique

Le film de Dina ne relate donc rien et n'est pas pornographique. Il montre simplement une demi-heure de l'intimité d'un homme et d'une femme qui s'accouplent durant une dizaine de minute, sans recourir à aucune des pratiques publiquement considérées comme intensément sexuelles. D'où vient-il alors qu'il ait « fait scandale » ?

Remarquons, pour commencer, qu'il fait scandale parce qu'il est lié à un scandale. L'enregistrement représentant Dina est, en effet, saisi au cours d'une perquisition chez Abul-Futtuh, perquisition strictement liée à une incrimination économique. On retrouve chez l'homme d'affaire des armes, des alcools, des devises étrangères et des enregistrements le représentant en train d'avoir des relations sexuelles avec différentes femmes dont certaines sont connues ou mariées à un homme connu. Cette liste d'objets figure dans les comptes-rendus de presse, bien que ni la détention d'arme à feu, ni la possession d'alcools et d'une série d'enregistrements intimes ne soient, a priori, entachées d'illégalité et encore moins liées à l'affaire en cours. Cependant, du fait qu'ils sont retrouvés dans le lieu d'une perquisition, ces objets sont d'emblée catégorisés comme appartenant à une collection d'objets implicatifs. Leur système catégoriel d'appartenance^{xii} est celui des « preuves de la déviance ». La présence d'armes évoque la violence, la présence de devises étrangères évoque toutes sortes de trafics et la présence d'enregistrement intime évoque une sexualité trouble et manipulative. On imagine sans peine que ces trois éléments pourraient se retrouver dans une perquisition opérée en Italie ou en France. On peut aussi imaginer que l'homme d'affaire a violé la loi sur la possession d'armes et la réglementation sur la possession de devises étrangères. Toutefois, en Italie ou en France, on ne retiendrait pas la possession d'enregistrements intimes, sauf s'ils concernaient des mineurs ou impliquaient des relations non consenties. Néanmoins, cette mention paraîtrait à peine incongrue, dans la mesure où le catalogage vidéo des rencontres sexuelles semble communément contraire aux bonnes mœurs. En revanche, la mention de l'alcool paraîtrait parfaitement incongrue dans un contexte italien ou français. On y admet bien sûr qu'un homme régulièrement ivre n'est plus à proprement parler un homme respectable, mais l'on a du mal à considérer que la possession d'alcool, chez soi, implique d'être ivre (et donc potentiellement non respectable). En Egypte, au contraire, la possession d'alcool implique, au mieux, d'être un piètre musulman et, au pire, d'être un impie (*kâfir*). La collection d'objets implicatifs tire donc sa cohérence des conventions locales portant sur la moralité et non de sa pertinence par rapport à l'objet même de la procédure. La possession simultanée de ces objets fait de Abul-Futtuh un déviant, en l'incorporant dans le système de catégorisation dont ils relèvent, comme la perquisition les avait incorporé eux-mêmes dans l'unique collection : « preuve de la déviance ».

La mise en cause de Dina est donc un développement de l'affaire Abul-Futtuh, séquentiellement lié à la perquisition. Une partie des enregistrements est (illégalement) copiée sur des disquettes qui circulent largement au Caire. L'une des disquettes les plus copiées est celle où la danseuse du ventre est avec l'homme d'affaire. En Egypte, l'appartenance catégorielle « danseuse du

ventre» s'accompagne d'attributs peu flatteurs entrant dans le champ sémantique de la licence sexuelle. Ainsi, si Dina a une relation sexuelle avec un homme, elle ne fait que ce que les danseuses passent pour faire communément. A la suite, de cette révélation, plusieurs journaux se sont fait l'écho d'une rumeur (s'ils ne l'ont pas tout simplement produite) selon laquelle Dina se serait voilée. L'Égypte a connu, il y a plusieurs années un débat sur les actrices voilées, comédiennes se repentant d'une vie passée à s'offrir en spectacle et s'orientant désormais publiquement vers la décence islamique^{xiii}. Cet enchaînement catégoriel faisant de « Dina » une repentante implique rétrospectivement qu'elle était une pécheresse. Par la suite, version allomorphe de la repentance a circulé disant que Dina était partie aux Etats-Unis soigner son frère, victime d'un accident de voiture. Il est évident que l'inscription de la danseuse dans la catégorie « sœur » (puisqu'elle a un frère) relevant du système d'appartenance catégorielle « famille », dote la pécheresse de caractéristiques morales bien différentes, qu'illustre le dévouement consistant à aller soigner un frère^{xiv}. Cependant, pour sortir du scandale, Dina a produit un document au terme duquel elle avait contracté avec Abul-Futtuh un mariage coutumier (un acte sous seing privé, impliquant deux témoins). Il en découle que l'acte sexuel filmé est un acte sexuel licite, celui non plus d'une « danseuse » mais d'une « épouse ». Cette catégorie comme la catégorie « sœur » est dotée d'attributs moraux positifs et conséquentiels. En effet, comme « épouse », Dina n'est plus une femme adultère fornicant avec son amant, mais une femme surprise dans son intimité et trompée par son époux qui la filmait à son insu. Les deux catégorisations « danseuse » et « épouse » ne peuvent pas être co-occurentes dans la même version (pas plus que ne peuvent l'être simultanément les catégories « coupable » et « innocent » appliquée simultanément à la même personne), puisque cette cooccurrence contredirait l'attitude naturelle consistant à ne pas faire référence à une personne, en utilisant simultanément une combinaison de catégories^{xv}. Affirmer une catégorie c'est donc, séquentiellement, en rejeter une autre. « Danseuse » et « épouse », du reste, impliquent des attributs catégoriels qui s'opposent symétriquement dans l'ordre de la morale sexuelle.

Le scandale né de la diffusion d'une série de CD, à la suite d'une perquisition, s'achève donc par la production d'un document légal. Durant son déroulement, Dina a été une « femme adultère », une « danseuse », une « voilée », une « sœur » et une « épouse ». Ces imputations catégorielles ne sont pas référentielles au contenu narratif du film ou à l'évidence de son caractère pornographique, puisqu'il s'agit d'un film désespérément dénué de narration comme de pornographie. Les imputations catégorielles procèdent, en conséquence, d'une organisation séquentielle extérieure aux cours d'action qui l'ont occasionnée. C'est la contextualisation des enregistrements parmi une collection d'objets « incriminants », retenus dans une perquisition, qui en fait potentiellement l'objet d'un scandale. C'est, ensuite, la contextualisation de l'enregistrement de Dina parmi d'autres enregistrements montrant des relations sexuelles adultères (on a reconnu dans ceux-ci des femmes mariées) qui produit sa catégorisation comme « adultère », suivant là aussi l'attitude naturelle qui consiste à appliquer le même dispositif de catégorisation à tous les membres d'une « population »^{xvi}. En même temps, Dina est une « danseuse du ventre ». Les dispositifs catégoriels suivent naturellement un principe de pertinence qui implique que l'on sélectionne la catégorie manifestement en œuvre dans la

situation^{xvii}. Suivant ce principe, l'adultère d'une « danseuse du ventre » s'inscrit dans un autre jeu de catégorisation spontanément disponible : celui de la licence sexuelle des danseuses. Ce jeu de catégorisation n'est pas naturel, en ce sens que sa sélection ne procède pas de la manifestation d'un ordre interne à la collection des femmes adultères (auquel cas Dina ne sortirait pas du lot) ; il est sélectionné à partir d'un ressort d'ordre qui fait de la mise en cause de la moralité sexuelle le critère de saillance d'une situation ou d'une identité catégorielle^{xviii}. Suivant ce critère la « danseuse du ventre » appartient au dispositif de catégorisation des personnes qui, par état, ne respectent pas la morale sexuelle. C'est ce dispositif de catégorisation qui entraîne séquentiellement la mise en jeu de la catégorie « voilée », à partir de l'opposition péché/repentance. Les catégories « sœur » et « épouse » proposent, elles, une « recatégorisation » absolutoire de Dina qui n'implique pas, à l'instar de la catégorie « voilée », la reconnaissance d'une immoralité passée. De ce point de vue, néanmoins, « sœur » ne propose qu'une recatégorisation partielle, puisque l'on peut être « sœur » et « danseuse du ventre », en fonction des cours d'action et des circonstances. En restant (somme toute) dans le dispositif de catégorisation « famille », la catégorie « épouse » présente, en revanche, une recatégorisation radicale, puisqu'elle permet de reclasser l'illicite en licite.

On notera que le scandale se déroule selon une double logique séquentielle, consécutive et disruptive ; consécutive, quand il s'agit d'enchaîner les catégorisations suivant un même fil narratif faisant de Dina une femme immorale ; disruptive, quand il s'agit de rompre avec une imputation catégorielle, ce qui entraîne le défilement d'un autre fil narratif, faisant de Dina une sœur aimante et une épouse abusée. Ces deux orientations narratives naissent de l'entrecroisement des jeux de catégorisation et des contraintes de leur organisation formelle. Ainsi, ce qui permet de dire que Dina est une femme respectable ou le contraire n'est pas contenu dans le film, mais découle des versions de ce qui s'y est passé, de ce que cela a provoqué et de ce que cela implique ; ces versions sont produites par le déroulement du scandale lui-même et tirent leur air de vérité de ce qu'elles sont liées par les relations consécutives ou disruptives qu'elles entretiennent les unes avec les autres, bref par le fait qu'elles renvoient toujours à quelque chose. Tout ceci se déroule sur la première scène, celles des commentaires, des catégorisations et des justifications. C'est sur cette scène que se meut le double dialogique de Dina et que lui sont imputées toutes sortes de caractéristiques, parfois flatteuses, ainsi que quelques stigmates. Ces caractéristiques et ces stigmates ne sont donc pas phénoménologiquement imputés à « Dina-comme-personne », puisqu'ils s'appuient rétrospectivement sur une identité catégorielle attribuée et non sur l'attributaire en chair, en os et en action. Pour autant, « Dina-comme-personne » n'en sort pas indemne. On ne soutiendra pas la position post-moderne qui ferait des attributions catégorielles des fictions dénuées d'effectivité comme on ne soutiendra pas non plus qu'elles énoncent la vérité. Ce qui est vrai, ici, ce n'est pas la véracité des attributions (une forme de vérité-correspondance entre la première et la seconde scène) ; ce qui est vrai, ce sont les conséquences qu'elles ont sur Dina, car la force des jeux de catégorisations ne provient pas de ce qu'ils sont intrinsèquement liés aux personnes, mais de ce qu'ils mettent en cause des êtres humains.

En ce sens, ce que livre un scandale, plutôt que la vérité sur les êtres et les choses, paraît bien être la trame locale – actuelle et contingente – des jeux de catégorisations en cours dans une société. En Egypte, être une personne respectable a une réelle importance et avoir des relations sexuelle est un fait moralement impliquant, quand bien même est-il sans relation causale, intentionnelle ou narrative avec ce qui s'en ensuit. Ceci vient sans doute de ce que la « pudeur sexuelle » y est ce que Bernard Williams nommait un concept éthique « épais »^{xix}, comme pouvait l'être – et pour les mêmes raisons – la souillure dans les sociétés traditionnelles^{xx}.

ⁱ Sur le scandale, voir tout particulièrement la remarquable analyse critique de Hervé Rayner qui défend une approche fondée sur l'observation du déroulement pratique à l'encontre des réductions structuralistes ou culturalistes qui font du scandale le symptôme d'un mal global. Suivant ces perspectives erronées, la causation du scandale est toujours un dysfonctionnement social majeur (H. Mayer, *Les Scandales politiques. L'opération « Mains propres » en Italie*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2005).

ⁱⁱ Pragmatiquement, en effet, une déviance existe indépendamment de sa reconnaissance à la fois parce que l'acteur déviant sait qu'il est déviant (même s'il ne partage pas en son for intérieur cette conception de la déviance) et parce que l'on pense communément qu'il existe une déviance cachée. La question est bien celle de la « publication » de la déviance, mais ce n'est pas la publication qui la crée, comme peut le suggérer une certaine lecture de Becker (voir H. Becker, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985 ; sur la critique de Becker, M. Pollner, « Sociological and Common-sense Models of the Labelling Process », dans R. Turner, éd., *Ethnomethodology*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974 et *Mundane Reason : Reality in Everyday and Sociological Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985).

ⁱⁱⁱ Sur les réseaux dialogiques (*dialogical networks*), voir I. Leudar et J. Nekvapil, « Media dialogical networks and political argumentation », *Journal of Language and Politics*, vol. 3, .

^{iv} Sur l'importance de considérer l'existence d'être corporels – et de part en part de l'activité discursive perçus comme tels – en amont et en aval des « versions » des événements, voir L. Jayyusi, « Entre dire et montrer. La formulation et la contestation de la vérédiction médiatique », dans B. Dupret et J.-N. Ferrié, éd., *Médias, guerres et identités. Les pratiques communicationnelles des appartenances politiques, ethniques et religieuses* (à paraître).

^v Au sens que donne communément la philosophie analytique à ce terme, celui de la reformulation d'une idée ou d'une chose sans nier pour autant l'existence ontologique de la chose (voir N. Goodman et C.Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie*, Paris, PUF, 1994).

^{vi} Voir H. Sacks, « Lecture 9 : The dirty joke as a technical object ; Temporal and sequential organization ; 'Guiding' recipient », dans H. Sacks, *Lectures on Conversation*, Londres, Blackwell Pub, 1995, p. 472 et suivantes.

^{vii} Voir L. Jayyusi, « Toward a socio-logic of the film-text », *Semiotica*, vol. 68, n°3-4, p. 272 et suivantes.

^{viii} *Ibid.*

^{ix} Voir H. Sacks, « Lecture 6 », dans H. Sacks, *op. cit.*

^x L'exemple est de Hilary Putnam ; il est destiné à montrer que la signification n'est pas incorporée aux représentations (voir H. Putnam, *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984, p. 11 et suivantes).

^{xi} Pour l'histoire, voir L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of the visible »*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1999. Sur la question de la liberté individuelle, voir R. Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003.

^{xii} Sur les systèmes de catégorisation et les collections, voir H. Sacks, « On the analyzability of stories by children », dans R. Turner, éd., *op. cit.* Sur la mise en jeu des systèmes de catégorisation en contexte judiciaire égyptien, voir B. Dupret, *Le Jugement en action. Ethnométhodologie du droit, de la morale et de la justice en Egypte*, Genève, Droz (sous presse).

^{xiii} Voir S. Radi, « De la toile au voile : les actrices voilées et l'islamisme », *Maghreb-Machrek*, n° 151, 1996

^{xiv} Voir L. Jayyusi, *Categorization and the Moral Order*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1991, p. 241.

^{xv} Voir H. Sacks, *The Search for Help : No One to Turn to*, Berkeley, Université de Los Angeles, thèse non publiée, citée par B. Bonu, L. Mondada et M. Relieu, « Catégorisation : l'approche de Sacks », dans B. Fradin, L. Quéré et J. Widmer, *L'Enquête sur les catégories*, Paris, Editions de

l'EHESS, 1994 (Raisons pratiques, n°5), p. 139-140 ainsi que H. Sacks, « On the analyzability of stories by children », dans R. Turner, éd., *op. cit.*

^{xvi} *Ibid.*

^{xvii} Toutes les catégories, nous l'avons dit, ne sont pas opératoires en même temps (voir H. Sacks, « Lecture 14 : The inference-making machine », dans H. Sacks, *op. cit.*).

^{xviii} Sur la centralité de la moralité sexuelle dans la société égyptienne, voir J.-N. Ferrié, « Figures de la moralité en Egypte : typifications, conventions et publicité », dans J. Dakhli, éd., *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*, Arles, Sindbad/Actes Sud, 1998.

^{xix} Voir B. Williams, *L'Éthique et les limites de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 152.

^{xx} Voir B. Williams, *La Honte et la Nécessité*, Paris, PUF, 1997. En ce sens que l'implication par la souillure est déconnectée de la causalité et de l'intentionnalité. Si je fais telle chose, il s'en ensuit pour moi des conséquences qui ne découlent pas du cours d'action auquel elles sont liées mais de la chose que j'ai faite à un moment donné : la maladie décime la ville de Thèbes, non parce qu'Œdipe à mal gouverné, mais parce qu'il a épousé sa mère ou (version atténuée) je tombe dans l'escalier, non pas parce que je marchais mal, mais parce que, la veille, j'ai traversé le chemin d'un chat noir.