



HAL
open science

Compte rendu de BEN AYED Maya, Le cinéma d'animation en Tunisie. Un cinéma de la marge en contexte autoritaire, Paris, L'Harmattan, 2019, 294 p.

François Siino

► **To cite this version:**

François Siino. Compte rendu de BEN AYED Maya, Le cinéma d'animation en Tunisie. Un cinéma de la marge en contexte autoritaire, Paris, L'Harmattan, 2019, 294 p.. Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée, 2021. halshs-03529883

HAL Id: halshs-03529883

<https://shs.hal.science/halshs-03529883>

Submitted on 17 Jan 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

François Siino, « BEN AYED Maya, *Le cinéma d'animation en Tunisie. Un cinéma de la marge en contexte autoritaire* », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 149 | septembre 2021, mis en ligne le 01 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/remmm/14895>

BEN AYED Maya, *Le cinéma d'animation en Tunisie. Un cinéma de la marge en contexte autoritaire*, Paris, L'Harmattan, 2019, 294 p.

Si l'on connaît bien l'histoire déjà longue du cinéma tunisien et que l'on peut mesurer son importance – eu égard à la taille du pays – sur la scène des festivals internationaux, on ignore en revanche à peu près tout de l'existence d'une tradition du cinéma d'animation dont les premières images sont pourtant produites à peu près en même temps que les plus anciennes prises de vues réelles de la Tunisie indépendante. C'est l'un des grands mérites de l'ouvrage de Maya Ben Ayed, issu d'une thèse soutenue en 2017, que de retracer l'histoire de cet art méconnu dont elle montre qu'il a pourtant beaucoup à dire des évolutions de la société tunisienne dans la seconde moitié du XX^e siècle.

La recherche s'avérait pourtant difficile : car c'est là un art de la marge, souvent ignoré ou peu valorisé par les instances culturelles officielles, ce sont des créations dont les traces matérielles sont menacées ou d'accès difficile (films perdus ou mal conservés) et dont la mémoire a déjà commencé à s'effacer avec la disparition des premiers pionniers. L'ouvrage est donc le fruit d'un acharnement de longue haleine pour accéder aux archives filmiques détenues par le ministère tunisien de la Culture et d'autres institutions privées ou publiques. C'est aussi le résultat d'une patiente enquête par entretiens menée durant plusieurs années auprès de cinéastes de différentes générations dont les œuvres s'inscrivent dans les différents contextes politiques qu'a traversée la Tunisie depuis l'indépendance du pays en 1956.

Car loin d'être un art mineur destinés aux mineurs, c'est un cinéma « à charge contestataire » que choisit de donner à voir l'auteur dans son analyse, à la croisée de l'histoire de l'art et de la sociologie politique. L'hypothèse qui sous-tend le livre est que si le pouvoir passe par l'image – et l'on sait combien en Tunisie cet usage a joué un rôle majeur pour les pouvoirs successifs –, alors c'est aussi par l'image qu'il peut être subverti. Chaque fois que les détenteurs du pouvoir choisissent de mettre en scène leur action politique, ils courent le risque que cette mise en scène soit réappropriée, modifiée et distordue, avec toute la puissance imaginaire (et l'économie de moyens) dont dispose le cinéma d'animation.

Cette dimension, sinon toujours ouvertement critique, en tout cas souvent décalée, ironique ou onirique du cinéma d'animation est déjà très tôt présente sous le régime de Bourguiba. On la trouve par exemple en 1965 dans le film *La rentrée des classes* de Mongi Sancho dans lequel un enfant fugueur déploie mille ruses pour échapper à l'école, mais finit par être rattrapé et arrêté par les forces de l'ordre. Hommage ambigu à la politique de scolarisation massive décidée par Bourguiba qui, comme d'autres décisions « modernisatrices », s'accompagne si nécessaire de l'usage de la contrainte policière.

Avec la fin de l'expérience du socialisme destourien en 1969, la dimension critique apparaît parfois plus clairement comme dans *Mohammedia* d'Ahmed Bennys (1973). La narration de ce film s'attache à une séquence historique de la fin du XIX^e siècle, celle de la construction d'un grandiose palais par le souverain Ahmed Bey sur fond de scandales financiers, de corruption de la cour et de banqueroute qui conduiront à la mainmise coloniale française sur la Tunisie en 1881. Folie des grandeurs, répression et torture, le parallèle avec le régime bourguibien est à peine dissimulé par l'inventivité et les libertés graphiques que permet l'animation. Pourtant, le film est projeté et obtient une récompense au Journées cinématographiques de Carthage en 1974. C'est qu'il est de bon ton, sous Bourguiba, de brocarder la dynastie des beys, accusés de tous les maux par le Combattant suprême qui a écarté le dernier d'entre eux, Lamine Bey, en 1957. A peu près au même moment, mais de façon plus allusive, le réalisateur Nacer Khémir réalise le film *Le Mulet* (1972) qui, à travers la métamorphose monstrueuse d'un charretier en bête de somme, donne à voir à la fois l'aliénation de l'homme du peuple et le conformisme profond qui l'empêche d'y échapper.

La fin des années 1970 voit s'intensifier les luttes politiques pour la succession de Bourguiba devenu en 1975 « président à vie ». Dans le contexte des « émeutes du pain » de 1978, les associations cinéphiles sont investies par le militantisme syndical et le mouvement se radicalise et se politise. À cette période-là, ce sont aussi les échos de la scène politique internationale qui participent de la politisation interne. La cause palestinienne et les attaques israéliennes sur le Liban en sont une thématique récurrente. C'est le cas par exemple dans *L'enfant et l'avion* de Salah Khelifi et Mustapha Taieb (1982) qui met en scène de façon dramatique la mort d'un enfant palestinien, assassiné par un ennemi inhumain et sans visage (l'avion israélien) sur fond d'images d'archives des massacres de Sabra et Chatila. Ce type de création s'inscrit clairement dans une ligne critique anti-israélienne et anti-américaine, là aussi en opposition avec les grandes lignes politiques de la diplomatie bourguibienne.

La distorsion et la subversion de l'imagerie du pouvoir s'attaque aussi, à plus de vingt ans de distance, à la construction du récit national, récit dont la source réside avant tout dans le combat pour l'indépendance. Dans *Guerbaji* (1984), le réalisateur Zouhair Mahjoub traite de cette lutte de libération nationale, mais au lieu de sacrifier au récit bourguibien du « Combattant suprême » seul contre tous, au mythe du super-héros unique sauveur et père de la nation, il met en scène de simples gens du peuple (le porteur d'eau, l'instituteur, les militants de base) auxquels revient la véritable victoire. Cette mise « hors-champ », cette invisibilisation de Bourguiba peut en effet être considérée comme un quasi-sacrilège dans un pays où le corps du leader, photographie, filmé, est omniprésent, depuis les *Actualités* des écrans de cinéma jusque dans les foyers des tunisiens avec la diffusion de la télévision.

Avec la prise au pouvoir de Z. Ben Ali en 1987, l'imagerie du pouvoir change. Là où Bourguiba usait et abusait de l'image pour valoriser son charisme personnel, Ben Ali s'en méfie. À la « mise en scène de l'émotion » succède « l'empire des signes » (p. 244) : le chiffre « 7 » (symbole de la date du « coup d'État médical » du 7 novembre 1987) et la couleur mauve deviennent les principales composantes d'une communication qui se veut « moderne », mais qui contribue, selon l'auteur, à une déréalisation de l'image du chef. Le contexte lui aussi change. Pendant la décennie 1990, tout aussi sûrement que la censure politique, c'est le néolibéralisme d'État instauré par Ben Ali qui va générer un environnement économique de plus en plus difficile pour la création cinématographique. Avec la liquidation en 1992 de la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC, organisme quasi-étatique créé en 1957) et la généralisation du clientélisme dans les circuits officiels de financement, la production de films animés décroît rapidement. L'une des dernières œuvres de cette période est celle de Samir Besbes, *Les ficelles* (1995). Réalisé en poupées animées, il s'agit ici aussi d'un détour par l'histoire et la période de la domination ottomane pour peindre le tableau « d'une classe dirigeante dont les ambitions de pouvoir et d'enrichissement aux dépens de leur peuple » (p. 205) conduisent le pays à la ruine et ses gouvernants à la chute. En détournant ce spectacle de marionnettes issu de la Sicile voisine et incorporé à la tradition populaire tunisienne, le réalisateur donne à voir l'autoritarisme, la mégalomanie du pouvoir, mais aussi les mécanismes de propagande médiatique mis au service de leur pérennité. À l'évidence, les fugitifs espoirs de « changement » promis par le nouveau leader se sont évaporés et, comme le constatera le réalisateur dans un entretien, « l'histoire se répète » (p.217). Le film sera censuré à sa sortie.

Ces quelques exemples extraits d'une riche filmographie longtemps insoupçonnée pourraient laisser penser que l'on a là affaire à une création unanimement et délibérément orientée vers la contestation politique. Or, comme le montre Maya Ben Ayed, cette dimension contestataire s'avère en réalité complexe et souvent ambiguë. Et c'est là un autre grand intérêt de son livre que d'interroger finement cette ambiguïté. En effet, elle ne se contente pas de raconter l'histoire jusque-là inconnue du film d'animation en Tunisie ; cinéaste d'animation elle-même, elle opte pour une analyse de contenu très fouillée des films eux-mêmes et de leur écriture : scénarisation, techniques d'animation, mise en scène et découpage etc. Même si cela rend la démonstration parfois un peu longue, elle a le mérite de prendre au sérieux ce contenu, sans préjuger à l'avance de son sens et des intentions des auteurs. C'est en confrontant le contenu précis de ces films avec les entretiens qu'elle a menés – avant et après la révolution de 2010 – avec les cinéastes qu'elle met en lumière un certain nombre de zones

floues, entre ce qui est dit des films par leurs réalisateurs et ce qu'ils contiennent vraiment. Elle montre que si la contestation peut être en effet considérée comme un fil rouge de l'histoire du cinéma animé tunisien, les rapports que les auteurs entretiennent avec la dimension politique de leur œuvre est étonnamment variable : assumée pour Nacer Khémis ou Mustapha Taieb, elle est niée par Mongi Sancho ou éludée par Zouhair Mahjoub.

Cette relation complexe au politique n'est pas contournée par l'autrice. Elle développe à plusieurs endroits de son texte l'hypothèse que, davantage qu'une dénonciation pleinement assumée (qui serait plutôt celle que l'on trouve dans le cinéma engagé), il y aurait dans le film animé une dimension parfois inconsciente de la critique, éventuellement non perçue par les artistes eux-mêmes. Hypothèse stimulante car elle suggère que, plus qu'une critique frontale, la puissance imaginative, l'énergie visionnaire de l'image animée permettraient une projection à l'écran d'un inconscient politique des dominés, qu'ils se vivent ou non comme tels, qu'ils revendiquent ou non la charge contestataire de leur travail. Comme l'écrit l'autrice, « le travail le moins engagé politiquement devient souvent le plus chargé de message politique. Ce désintéressement politique des auteurs en fait de véritables armes contestataires » (p. 138).

On terminera cette lecture en faisant part d'une frustration que la qualité de l'ouvrage ne parvient pas à dissiper totalement : celle de ne pas pouvoir accéder, en même temps qu'à leur commentaire, aux œuvres si savamment analysées dans ces pages, à goûter la poésie, la couleur et l'atmosphère de ces « images statiques dont chacune porte en elle un souffle de ce mouvement » (p.25). Et l'on se prend à rêver d'une édition DVD ou en ligne de toutes ces films animés qui ont visiblement tant à dire de l'histoire de la Tunisie contemporaine.

François Siino
Aix Marseille Univ, CNRS, IREMAM, Aix-en-Provence, France