

Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France

Sous la direction de **Hanane El Bachir** et **Pascal Laborderie**



esbc
éditions science
et bien commun

Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France

Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France

SOUS LA DIRECTION DE HANANE EL BACHIR ET
PASCAL LABORDERIE

ÉDITIONS SCIENCE ET BIEN COMMUN



Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France de Pascal Laborderie et Hanane Sayad El Bachir est sous une licence License Creative Commons Attribution - Partage dans les mêmes conditions 4.0 International, sauf indication contraire.

Titre : Images et réceptions croisées entre l'Algérie et la France

Sous la direction de Hanane El Bachir et Pascal Laborderie

Design de la couverture : Kate McDonnell

Édition et révision linguistique : Élisabeth Arsenault et Florence Piron

ISBN pour l'impression : 978-2-924661-83-3

ISBN pour le ePub : 978-2-924661-84-0

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec 2020

Dépôt légal – Bibliothèque et Archive nationale Canada

Dépôt légal : 2e trimestre 2020

Ce livre est sous licence Creative Commons CC BY-SA 4.0

Éditions science et bien commun

<http://editionscienceetbiencommun.org>

1085 avenue de Bourlamaque

Québec (Québec) G1R 2P4

Diffusion: info@editionscienceetbiencommun.org

Table des matières

Introduction	1
<i>Des images qui fâchent ou qui rassemblent</i>	
Hanane El Bachir et Pascal Laborderie	
مقدمة	7
<i>صور مزعجة وأخرى موفقة</i>	
حنان البشير وباسكال لابوردوري	
1. Étude comparative de la réception d'une bande dessinée chez des étudiant-e-s d'Algérie et de France	11
<i>Entre lectorat modèle et lectorat réel</i>	
Leila Dounia Mimouni-Meslem	
2. La réception des caricatures traitant de l'esclavage en Libye dans les réseaux sociaux et la presse électronique maghrébine	35
Taous Achour	
3. Web films et réceptions : l'arabe est-il la langue du paradis?	51
Abdelkader Sayad	
4. Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre mondiale	69
Vivien Soldé	
5. Échange des flux d'information entre les deux rives du bassin méditerranéen	87
Fayçal Izedaren et Larbi Megari	
6. De la distribution commerciale dans la valorisation des films tunisiens en Tunisie et en Europe : regards croisés	103
Patricia Caillé	

7. Bejaia Doc : co-construction d'un regard documentaire sur l'Algérie d'aujourd'hui	125
Joël Danet	
8. Les films associatifs autobiographiques des migrant-e-s et l'espace de réception des foyers parisiens	139
Guglielmo Scafirimuto	
9. La COPEAM et la promotion de la parité femmes-hommes dans le secteur audiovisuel du bassin méditerranéen	159
Fayçal Izedaren et Larbi Megari	
10. Les étudiant-e-s de l'Université de M'sila regardent La Bataille d'Alger	165
<i>Réception d'un film et représentation de la langue française</i>	
Amira Rahal et Lakhdar Kharchi	
 Autrices et auteurs	 183
Annexes : Comité scientifique, traductions, remerciements et sources	189
À propos des Éditions science et bien commun	191

Introduction

Des images qui fâchent ou qui rassemblent

HANANE EL BACHIR ET PASCAL LABORDERIE

Cet ouvrage est l'aboutissement éditorial d'un projet de recherche intitulé « Images, réalités et fictions des rapports Nord-Sud » mené de 2016 à 2019 dans le cadre d'un Programme Hubert Curien Tassili piloté de concert par le Centre d'Études et de Recherches sur les Emplois et les Professionnalisations (CEREP – Université de Reims Champagne-Ardenne) et le laboratoire de Langues, Littérature et Civilisation/Histoire en Afrique (LLCHA – Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed) en partenariat avec le Centre de recherche sur les médiations (CREM – Université de Lorraine) et le laboratoire Sociétés, Acteurs, Gouvernements en Europe (SAGE – Université de Strasbourg). Ce programme a eu comme point d'orgue une conférence inaugurale organisée le 23 mars 2017 à Troyes et un colloque international qui s'est tenu les 8 et 9 mai 2018 à Oran. Ils ont réuni des chercheurs et chercheuses plus jeunes ou plus expérimenté-e-s, venu-e-s de différents pays du pourtour méditerranéen, dont les recherches étaient ancrées dans des disciplines aussi diverses que la didactique du français langue étrangère, les études cinématographiques et audiovisuelles, la linguistique, la littérature, les sciences de l'éducation, les sciences de l'information et de la communication et la sociologie¹.

La visée de cet ouvrage consiste à comprendre comment les images médiatiques, qu'elles soient prétexte à polémique ou favorisent les échanges, sont appréhendées par les publics du bassin méditerranéen, en particulier en Algérie et en France. Dans cette perspective, ce livre s'est ouvert à l'étude de tout mode de production et de réception, de tout support, dans tout type de médias. Les contributions analysent ainsi la réception de productions variées

1. Ces événements scientifiques ont occasionné un dossier intitulé « Images, coopération et échanges culturels en Méditerranée » dans *Communication, technologies et développement*, n°7, 2019 (P. Laborderie et H. Sayad El Bachir dir.). L'article d'Amira Rahal et Lakdhar Kharchi ainsi que celui de Joël Danet sont republiés dans cet ouvrage.

(bande dessinée, dessin d'actualité, photographie, film, web film) dans des contextes divers (école, université, exposition, festival, cinéma, télévision, presse écrite, web news).

Les différents chapitres apportent un éclairage sur la manière dont les publics se représentent les rapports Nord-Sud au travers de six thèmes principaux : les conflits, les formes récentes d'esclavagisme, les migrations, les rapports femmes-hommes ainsi que le rôle des associations et des institutions publiques dans la coopération et les échanges interculturels.

Afin d'étudier les modes d'appréhension des images par les publics, nous avons mis en exergue des méthodologies de recherche qui proposent à la fois :

- Une étude de réception fondée sur une enquête de terrain, des entretiens, un recueil de données médiométriques, une observation des réseaux sociaux ou encore une analyse de textes critiques.
- Une démarche comparative prenant en compte plusieurs publics : des publics de nationalités différentes ou des publics distincts sur un même territoire.

Des images qui fâchent

Un premier faisceau de recherches centrées sur des images qui font débat révèle les tensions héritées de la période coloniale et réactivées aussi bien par la montée des idéologies radicales que par les conflits récents dans l'espace MENA (Middle East – North Africa).

Les problématiques liées à l'utilisation des médias dans la représentation des rapports Nord-Sud en Méditerranée ont déjà fait l'objet de recherches importantes sur les images de guerre de l'Antiquité aux guerres de décolonisation (Galinier et Cadé, 2013), le conflit israélo-palestinien (Fleury, Walter, 2008; Mohsen-Finan, 2009), la construction des identités culturelles (Lachkar, 2012 et 2014; Amsidder, Diab Duranton et Lachkar, 2016) ou encore, l'industrie cinématographique, notamment la coproduction et la distribution des films en Europe et dans le Maghreb (Caillé et Martin, 2012; Benchenna, Caillé et Mingant, 2016; Caillé et Forest, 2017). Pour autant, la médiatisation des images, les polémiques qui les entourent et leurs réceptions

différenciées par les publics méditerranéens demeurent un point aveugle, en raison du fait qu'elles demandent aux chercheurs et chercheuses de mobiliser des compétences croisées capables de rendre compte à la fois de la spécificité des matières de l'expression audiovisuelle, des contextes médiatiques et de la complexité des publics de ce « bassin de la diversité » qu'est la Méditerranée (Albertini, 2013).

Si les enquêtes présentées dans cet ouvrage sont circonscrites à des thématiques et un ancrage territorial, elles ont aussi permis d'expérimenter des méthodes d'analyse de la réception spectatorielle. Chaque contributeur ou contributrice a accepté en effet de sortir de sa « zone de confort » pour entreprendre une recherche qui présente un intérêt méthodologique dans la mesure où elle conjugue des enquêtes sur la réception avec des analyses comparatives de publics distincts.

Dans cette perspective, Dounia Mimouni-Meslem mène une analyse comparative de la manière dont les étudiants et étudiantes des Universités d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed et de Reims Champagne-Ardenne reçoivent une planche de bande dessinée qui représente les rapports femmes-hommes en Algérie et dont les référents culturels exigent une double connaissance des cultures algérienne et française. Par une enquête de terrain menée à l'aide d'un questionnaire, elle analyse les points communs et les différences qui peuvent exister entre ces publics, en particulier dans leurs représentations de l'institution du mariage.

À partir d'une démarche sémiologique ouverte à l'analyse de discours, Taous Achour étudie la polémique qui a animé les réseaux sociaux à propos de la violation des droits humains en Libye qu'a constitué la vente aux enchères de migrants, dénoncée en novembre 2017 par la chaîne américaine CNN, puis par des dessins d'actualité publiés dans la presse algérienne et les réseaux sociaux des pays du Maghreb.

Au moyen du logiciel d'analyse de discours Tropes, Abdelkader Sayad étudie la controverse suscitée en 2016 en Algérie par la diffusion d'un web film qui prônait l'utilisation de la langue arabe dans les écoles algériennes. Il explique en quoi la réception de ce web film sur les réseaux sociaux est symptomatique d'un questionnement identitaire qui porte sur les usages différenciés des langues dans les milieux populaires et chez les élites algériennes. Considéré par ses détracteurs comme un film de propagande et par ses partisans comme un film pédagogique, ce web film, ainsi que

la polémique médiatique qui l'entoure, revêt une dimension éminemment politique quelques années après la « décennie noire » qui a touché l'Algérie de 1991 à 2002.

À partir de l'étude de critiques de cinéma, Vivien Soldé apporte enfin une double perspective historique et comparative en confrontant les réceptions différenciées de films coloniaux et anticoloniaux dans le contexte de la guerre d'Algérie. Précisément, il compare l'accueil fait par les critiques français à *La plus belle des vies* de Claude Vermorel (1956) et à *Bel ami* de Louis Daquin (1954-1957) dans les revues *Image et son* de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS) et *Écrans de France* de l'association confessionnelle lilloise Film et famille.

Des images qui rassemblent

Un second faisceau de recherches est centré sur l'étude économique, sociale et politique des activités d'organisations qui, au moyen de l'image, favorisent la coopération et les échanges interculturels en Méditerranée.

Dans le domaine de l'information, Larbi Megari, en collaboration avec Fayçal Izedaren, étudie les flux d'échanges transméditerranéens de courtes vidéos utilisables dans les médias (radio, télévision et web) et distribuées sur des plateformes professionnelles (Regional Mediterranean News Exchange ERN-Med et *European Broadcasters Union*), notamment en Algérie, Croatie, Espagne, France, Italie, Jordanie, Maroc, Portugal, Tunisie et Turquie.

Dans le domaine du cinéma commercial, Patricia Caillé analyse les données statistiques de la production des films tunisiens ou franco-tunisiens des années 1980 à aujourd'hui, compare leurs modalités de distribution, de diffusion et de réception en France et en Tunisie, et étudie la diversité des goûts des publics d'une rive à l'autre de la Méditerranée : tandis que le public français préfère les coproductions internationales qui tiennent un discours de défense des droits humains, les publics maghrébins s'orientent vers une production plus diversifiée et ouverte aux films produits à l'échelle régionale ou nationale.

Dans le champ du film documentaire, Joël Danet explicite la démarche de coopération entre deux associations, Cinéma et Mémoire de Bejaia (Algérie) et Kaïna Cinéma (France), dans la production de la série intitulée

« Bejaia Doc » (2008-2011) ainsi que les conditions de projection de ces films à la Maison de l'image de Strasbourg, dans le cadre de séances organisées par Vidéo Les Beaux Jours, association intégrée au réseau national de la Cinémathèque documentaire.

Mettant lui aussi en valeur une activité associative, Guglielmo Scafirimuto décrit les finalités et les modalités de fonctionnement des ateliers audiovisuels animés par l'association Parcours à Paris. Cette dernière favorise l'intégration des résidents des foyers de travailleurs migrants (hommes) d'Ile-de-France au moyen de la réalisation de films par les personnes migrantes elles-mêmes et de leur diffusion dans le cadre d'un festival auquel participent les habitant-e-s des quartiers qui accueillent ces foyers.

Dans le champ de l'information audiovisuelle, Fayçal Izedaren et Larbi Megari proposent une courte présentation d'une organisation qui favorise les échanges Nord-Sud : la Conférence Permanente de l'Audiovisuel Méditerranéen (COPEAM). Cette association qui entretient un partenariat permanent avec l'Union Européenne de Radiotélévision (UER) et l'Arab States Broadcasting Union (ASBU), met en place des activités de coopération entre l'Europe et le monde arabe et promeut notamment l'égalité femmes-hommes dans les médias.

Nous avons enfin souhaité intégrer à cet ouvrage un témoignage qui éclaire les difficultés à enseigner la langue française en Algérie. À partir de leur expérience en didactique du français langue étrangère (F.L.E.), Amira Rahal et Lakhdar Karchi montrent qu'une défiance vis-à-vis de la langue française perdure chez les étudiant-e-s algérien-ne-s et décrivent comment tenter de changer cette représentation par la diffusion du film *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966).

Cette seconde partie constitue ainsi le pendant de la première dans la mesure où les articles se font écho d'un point de vue thématique concernant les représentations des migrant-e-s, des rapports femmes-hommes ou encore de la langue française.

Dans une perspective épistémologique et méthodologique, nous espérons que cet ouvrage pluridisciplinaire qui propose des études de réception et des démarches comparatives variées, permettra d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches sur les réceptions différenciées des images dans différents contextes.

Références

- Albertini F., 2013, « Penser autrement la Méditerranée contemporaine : quelles voies pour le dialogue interculturel ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2. Accès : <http://journals.openedition.org/rfsic/342>; DOI : 10.4000/rfsic.342.
- Amsidder A., Diab Duranton S., Lachkar A., dir., 2016, *Médias numériques, langues, discours, pratiques et interculturalité*, Agadir, Publications de l'Université Ibn Zohr.
- Benchenna A., Caillé, P., Mingant N., dir., 2016, *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen Orient*, Africultures, 101-102.
- Caillé C., Forest C., dir., 2017, *Regarder des films en Afrique-s*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- Caillé P., Martin F., dir., 2012, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, Africultures, 89-90.
- Fleury B., Walter J., dir., 2008, *Les médias et le conflit israélo-palestinien. Feux et contre-feux de la critique*, Metz, Centre d'études des textes et des discours, coll. Recherches textuelles, 9.
- Galinier M., Cadé M., dir., 2013, *Images de guerre, guerre des images, paix en images : La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.
- Laborderie P., Sayad El Bachir H., dir., 2019, *Images, coopération et échanges culturels en Méditerranée*, Communication, technologies et développement, 7.
- Lachkar, A., dir., 2012, *Langues et médias en Méditerranée*, Paris, L'Harmattan.
- Lachkar. A., dir., 2014, *Langues, cultures et médias en Méditerranée*, Paris, L'Harmattan.
- Mohsen-Finan K., dir., 2009, *Les médias en Méditerranée : nouveaux médias, monde arabe et relations internationales*, Paris, Actes Sud.

مقدمة

صور مزعجة وأخرى موفقة

حنان البشير وباسكال لابوردوري

ترجمته إلى العربية ميلودة مجاهد

يجمع هذا الكتاب في طياته نتائج مشروع البحث: « صور، حقائق و تخیلات العلاقة بين الشمال و الجنوب » الذي سهر على إنجازه بين سنتي 2016 و 2019 في إطار برنامج هيوبار كوريان طاسيلي كل من مركز الدراسات و البحوث حول التشغيل و المهنية (جامعة ريمس تشامباني أردن CEREP) و مختبر اللغات و الآداب و الحضارات/التاريخ بإفريقيا (جامعة وهران 2 محمد بن أحمد LLCHA)، و ذلك بالشراكة مع مركز البحوث حول الوساطات (جامعة لورين CREM) و مختبر مجتمعات، رجالات و حكومات أوروبا (جامعة ستراسبورج SAGE). توج هذا البرنامج بمحاضرة افتتاحية نظمت في 23 مارس 2017 بمدينة تروا الفرنسية وكذا بالمؤتمر الدولي المنعقد يومي 8 و 9 مايو 2018 بمدينة وهران الجزائرية والذي جمع باحثين و باحثات – جدد أو ذوي خبرة – من مختلف بلدان منطقة البحر الأبيض المتوسط ومتخصصين في مجالات عدة أهمها: تعليم الفرنسية كلغة أجنبية، الدراسات السينمائية و السمعية البصرية، اللغويات، الآداب، العلوم التربوية، علوم المعلوماتية والاتصالات و علم الاجتماع¹.

يسلط هذا الكتاب الضوء على كيفية فهم شعوب الحوض المتوسط عموما والجزائر وفرنسا على وجه الخصوص للصور الإعلامية الجدلوية أو المشجعة على التواصل المتبادل بين الضفتين. وفي هذا الإطار، يدرس هذا المؤلف كل أنواع الإنتاج والاستقبال لأي منتج إعلامي (قصص مصورة، رسوم تحريرية، صور فوتوغرافية، أفلام، أفلام أنترنت) في سياقات مختلفة (المدرسة، الجامعة، المعرض، المهرجان، السينما، التلفزيون، الجريدة المطبوعة، أخبار أنترنت).

تحلل مختلف الفصول تصور الشعوب للعلاقة بين الشمال والجنوب من خلال ستة محاور رئيسية: النزاعات، الأشكال الحديثة للعبودية، الهجرة، العلاقة بين النساء والرجال، وكذلك دور الجمعيات والمؤسسات العامة في التعاون عن التبادل بين الثقافات. من أجل دراسة كيفية تحليل هذه الشعوب لمختلف الصور اتبعنا منهجيات بحث تعتمد على:

- دراسة استقبال مبنية على مسح ميداني، مقابلات، جمع بيانات إعلامية، متابعة مواقع التواصل الاجتماعي، وكذا تحليل النصوص النقدية.
- منهج مقارنة يأخذ بعين الاعتبار العديد من الشعوب: شعوب من جنسيات مختلفة أو شعوب مختلفة من نفس المنطقة.

1. كانت نتيجة هذه الأحداث العلمية نشر ملفين مصغرين في مجلتي *Communication, technologies et développement*، رقم 7 (2019) وفي *Les Cahiers de la SFSIC* (2019). بعض مقالات هذا الكتاب هي عبارة عن إعادة نشر معتمدة من قبل مؤلفيها وتم الإبلاغ عنها في ملاحظة أولية.

صور مزعجة

كشفت أولى نتائج الأبحاث التي تسلط الضوء على الصور المثيرة للجدل عن ضغوطات موروثية منذ الحقبة الاستعمارية أعيد تنشيطها من خلال صعود الإيديولوجيات المتطرفة والصراعات الحديثة في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

شكلت القضايا المرتبطة باستخدام وسائل الإعلام في تمثيل العلاقات بين الشمال والجنوب في منطقة البحر المتوسط موضوع بحث مهم حول: صور الحرب منذ العصور القديمة حتى حروب التحرير (Galinier et Cadé 2013)، الصراع الإسرائيلي- الفلسطيني (Fleury, Walter 2008; Mohsen-Finan 2009)، بناء الهويات الثقافية (Lachkar 2012 et 2014; Amsidder, Diab Duranton et Lachkar 2016)، أو المؤسسة السينمائية وخاصة الإخراج والتوزيع المشترك للأفلام بأوروبا والمغرب العربي (Caillé et Forest 2017) (et Martin 2012; Benchenna, Caillé et Mingant 2016; Caillé et Forest 2017).

ومع ذلك، فإن التغطية الإعلامية للصور والخلافات المحيطة بها واستقبالها المتباين من طرف شعوب منطقة البحر المتوسط يظل مبهما بسبب عدم توافر الجهود المشتركة للباحثين والباحثات التي تأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل من التعبير السمعي البصري، السياقات الإعلامية وكذا الطبيعة المعقدة لجماهير هذه المنطقة (Albertini 2013).

رغم أن الدراسات الاستقصائية المجموعة في هذا العمل مقتصرة على موضوعات إقليمية، فإنها قد مكنت أيضاً من تجربة طرق تحليل للاستقبال الطيفي. إذ وافق كل مساهم ومساهمة على الخروج من « منطقة الراحة » الخاصة به لمصلحة إجراء هذه البحوث ذات الأهمية المنهجية كونها تجمع بين الدراسات الاستقصائية حول الاستقبال والتحليلات المقارنة لجماهير متباينة.

في هذا المنظور، تجري دنيا ميموني مسلم تحليلاً مقارناً للطريقة التي يستقبل بها طلاب جامعتي وهران 2 محمد بن أحمد وريمس شامبان أردن شريط قصص مصورة يصور طبيعة العلاقة بين النساء والرجال في الجزائر والذين تتطلب مراجعهم الثقافية اطلاعا مزدوجا على الثقافتين الجزائرية والفرنسية. اعتمدت ميموني مسلم على مسح ميداني باستخدام استبيان تحلل من خلاله نقاط الاتفاق والاختلاف الممكنة بين الفئتين خاصة في تصورهما للعلاقة الزوجية.

من جهتها، درست طابوس عاشور، انطلاقاً من منهج سيميائي مفتوح على نهج تحليل الخطاب، الجدل الذي أثار ضجة في مواقع التواصل الاجتماعي حول انتهاك حقوق الإنسان في ليبيا إثر قضية بيع المهاجرين بالمزاد العلني، والذي نددت به كل من القناة الأمريكية CNN في نوفمبر 2017 والرسومات التحريرية للصحافة الجزائرية وكذا مواقع التواصل الاجتماعي لدول المغرب العربي.

بواسطة برنامج تحليل الخطاب Tropes، درس عبد القادر صياد الجدل الذي أثير بالجزائر في عام 2016 عقب نشر فيلم على شبكة الإنترنت يدعو إلى استخدام اللغة العربية في المدارس الجزائرية. من خلال هذا العمل، يبين عبد القادر صياد ما أفرزه استقبال هذا الفيلم عبر مواقع التواصل الاجتماعي من استجاب للهوية حول التداول المتباين للغات في الأوساط الشعبية وبين النخب الجزائرية. أخذ هذا الفيلم -الدعائي على حسب منتقديه والتعليمي على حسب مؤيديه- وكذا الجدل الإعلامي الذي أثاره بعداً سياسياً بارزاً بعد بضع سنين من « العشرية السوداء » التي عرفت الجزائر من 1991 إلى 2002.

انطلاقاً من دراسة للنقد السينمائي، اعتمد فيفيان سولدي منهجاً مزدوجاً : تاريخي و مقارن للاستقبال المتباين للأفلام الاستعمارية من جهة والمناهضة للاستعمار من جهة أخرى في سياق الحرب الجزائرية، و ذلك ليقارن على وجه التحديد استقبال النقاد الفرنسيين لفيلم « (1956) » *La plus belle des vies* لكلود فارميل و « (1954-1957) » *Bel ami* للويس داكين من خلال ما نشر في مجلتي *Image et son* و *Écrans de France* لكل من *l'Union française des œuvres laïques d'éducation* و *l'image et le son* و *par l'association confessionnelle lilloise Film et famille* (UFOLEIS)) على التوالي.

لصور لموقف

تتركز ثاني مجموعة من الأبحاث على الدراسة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لأنشطة المنظمات التي تشجع بواسطة الصور التعاون والتبادل بين ثقافات بلدان البحر الأبيض المتوسط.

في مجال المعلوماتية، يسلط لعربي ميقاري و فيصل إزبدان الضوء على تدفقات تبادل أشرطة الفيديو القصيرة عبر البحر المتوسط و التي تكون قابلة للاستخدام في وسائل الإعلام (الإذاعة، التلفزيون وشبكة الإنترنت) وموزعة عبر منصات مهنية (*Regional Mediterranean News Exchange ERN-Med* و *European Broadcasters Union*) خاصة في الجزائر وكرواتيا وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا والأردن والمغرب والبرتغال وتونس وتركيا.

في مجال السينما التجارية، قامت باتريسيا كاييل بتحليل البيانات الإحصائية حول إخراج الأفلام التونسية أو الفرنسية التونسية من الثمانينيات حتى اليوم، وبمقارنة طرق توزيعها وبثها واستقبالها في فرنسا وتونس، ومن ثم دراسة تنوع أذواق الجماهير من ضفة إلى أخرى. فبينما يفضل الشعب الفرنسي الإنتاج الدولي المشترك الذي يدور خطابه حول الدفاع عن حقوق الإنسان، تحبذ الشعوب المغاربية التنوع والانفتاح على الأفلام المنتجة إقليمياً أو وطنياً.

في مجال الأفلام الوثائقية، شرح جويل دانيت عملية التعاون المشترك بين جمعيتي *Cinéma et mémoire de Bejaia* (الجزائر) و *Kaïna cinéma* (فرنسا) في إطار إنتاج سلسلة «Bejaia Doc la Maison de l'image» (2008-2011)، و كذا الظروف المحيطة بعرض هذه الأفلام الوثائقية في *Vidéo Les Beaux Jours* (جمعية مدمجة في الشبكة الوطنية للأفلام الوثائقية).

ولإبراز أهمية النشاطات الجموعية أيضاً، يصف Guglielmo Scafirimuto أهداف وطرق تشغيل ورشات العمل السمعية البصرية التي تديرها جمعية *Parcours* بباريس بأنها تعزز دمج المقيمين بمساكن العمال المهاجرين من منطقة إيل دو فرانس وذلك من خلال إنتاجهم الشخصي للأفلام التي يتم توزيعها في إطار مهرجان يشارك فيه سكان الأحياء المستضيفة لهم.

في مجال المعلوماتية السمعية والبصرية، يقدم فيصل إزبدان ولعربي ميقاري عرضاً موجزاً للمؤتمر السمعي البصري الدائم في البحر المتوسط (COPEAM) الذي يشجع التبادل بين الشمال والجنوب ويحافظ على شراكة دائمة مع اتحاد الإذاعات الأوروبية (UER) واتحاد إذاعات الدول العربية (ASBU). يسهّر هذا المؤتمر على إنشاء أنشطة تعاون بين أوروبا والعالم العربي وخاصة على تعزيز المساواة بين النساء والرجال عبر وسائل الإعلام.

أخيراً، أردنا أن ندرج في هذا الكتاب شهادت حية تبين صعوبات تعليم اللغة الفرنسية بالجزائر. فبناءً على خبرة كل من أميرة رحال ولخضر كرشي في تدريس اللغة الفرنسية كلغة أجنبية، يظهر للعيان التخوف الذي لا يزال قائماً بين الطلاب الجزائريين حيال هذه اللغة واللذان يحاولان تغييره من خلال بث فيلم *La Bataille* (d'Alger) (Gillo Pontecorvo, 1957).

الجزء الثاني من هذا الكتاب هو نظير جزءه الأول، إذ أن مقالاته تكرر نفس المواضيع المتعلقة بالتصور الذهني للمهاجرين، العلاقة بين الرجال والنساء وكذا اللغة الفرنسية. من منظور معرفي ومنهجي، نأمل أن يفتح هذا الكتاب المتعدد التخصصات والذي يدرس الاستقبال ومناهج المقارنة المختلفة الطريق أمام بحوث جديدة حول الاستقبال المتباين للصور في سياقات مختلفة.

I. Étude comparative de la réception d'une bande dessinée chez des étudiant-e-s d'Algérie et de France

Entre lectorat modèle et lectorat réel

LEILA DOUNIA MIMOUNI-MESLEM

Dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons à la réception d'une planche de bande dessinée algérienne par deux publics différents. Pour ce faire, nous nous fondons sur la théorie de l'esthétique de la réception¹. Cette théorie part du principe que l'auteur ou l'autrice de tout texte littéraire prévoit un « lecteur modèle ». Ce dernier est censé comprendre toutes les nuances du message différé que véhicule telle ou telle œuvre. Par exemple, tel lecteur ou telle lectrice d'un ouvrage historique devra connaître certains événements historiques majeurs pour cerner toute la portée testimoniale de l'ouvrage. Ce qui nous intéresse, c'est ce modèle que se représente l'auteur ou l'autrice lors de la création de son œuvre. Ce modèle lui permet de créer un texte cohérent et d'anticiper les réactions d'un lecteur ou d'une lectrice qui pourrait potentiellement rejeter ou mal interpréter son œuvre. Une fois ce modèle délimité, nous le confronterons à deux catégories de « lecteur réel » : un lectorat algérien et un lectorat français.

Nous avons choisi comme œuvre un extrait de l'album *Zid ya Bouzid 2* (SNED, Alger, 1981) de Slim, célèbre bédéiste et caricaturiste algérien, dont le vrai nom est Menouar Merabtène. L'album est un recueil des aventures de Bouzid et Zina, les deux personnages phares de Slim. Ce choix est motivé par le fait que Slim, bédéiste algérien francophone, est influencé par deux

1. Cette théorie, certes fort ancienne, nous semble néanmoins pertinente quand il s'agit de construire un lecteur-modèle. Ce dernier, dans une perspective comparative comme celle entreprise dans notre article, apporte beaucoup car il représente un repère auquel nous pourrions opposer les réceptions des étudiants algériens et français.

cultures : algérienne et française. Le lecteur ou la lectrice, pour bien s'imprégner de cette œuvre, doit avoir une série de connaissances renvoyant à ces deux cultures.

Avant de traiter la notion de lecteur ou lectrice modèle, nous allons d'abord commencer par cerner la notion de lecture. Cette activité cognitive permet à tout individu d'accéder au sens de tout énoncé écrit. Pour ce faire, le lecteur ou la lectrice doit posséder un certain nombre de compétences qui renvoient aux cinq processus de la lecture définis par Gilles Thérien dans son article « Pour une sémiotique de la lecture » : les processus neurophysiologique, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique.

Ces cinq processus permettent de commencer à cerner la complexité du phénomène de la lecture chez toute personne, en montrant que les différences d'interprétations entre deux lecteurs ou lectrices abordant le même texte sont dues à divers facteurs.



Figure 1. Dispute entre Bouzid et Zina au sujet du mariage. « La grande Kechfa », dans *Zid ya Bouzid 2* (Slim, 1981 : 5).

Dans le cadre de la bande dessinée, à la notion de texte qui est déjà par nature polysémique s'ajoute celle de l'image qui à son tour se trouve interprétée de différentes manières. Pourtant, on est tenté de penser que

l'image est simple à décoder, or elle renvoie à plusieurs niveaux d'interprétation. En outre, le ou la bédéiste subit une contrainte : il ou elle n'a pas la liberté que possède l'auteur ou l'autrice de textes d'exprimer en longueur sa pensée et doit en peu d'images et de mots raconter une histoire. De ce fait, plusieurs informations se trouvent condensées dans une seule case.

Pour exprimer ces informations, l'auteur ou l'autrice a recours à des codes (pictural, cinématographique, idéographique et textuel), certains étant spécifiques à la bande dessinée et donc connus des lecteurs et lectrices habitué-e-s et d'autres en rapport avec la culture générale du lectorat. Si le lecteur ou la lectrice ne possède pas ce type de connaissances, il ou elle risque de passer à côté du message élaboré par l'auteur ou l'autrice. Parmi les personnes qui ont étudié cet aspect, J.-L. Dufays, dans son livre *Stéréotype et lecture*, spécifie trois niveaux de codes :

- les codes d'*elocutio* englobent les connaissances linguistiques et rhétoriques, qui « permettent de donner sens à des phrases isolées ». Sont distincts parmi eux « les codes qui relèvent de la langue proprement dite et dont le pouvoir explicatif est limité aux significations littérales des énoncés, et les codes stylistiques et rhétoriques qui permettent de conférer des sens sous-jacents aux énoncés » (Dufays, 2010 : 86).
- les codes de *dispositio* « qui permettent d'identifier un texte en termes de "genre" ou de scénario type » (*ibid.*). Selon Dufays, cela est dû au fait que le lecteur ou la lectrice a recours à des connaissances en termes de stéréotype (caractéristiques typiques du genre, de tel type de personnage, de tel auteur... et auxquelles est habitué le lectorat), qui enclenchent certains schémas interprétatifs récurrents chez ce même lectorat.
- les codes d'*inventio* désignant « les divers systèmes axiologiques et idéologiques dont dispose le lecteur pour dégager les valeurs véhiculées par le texte » (*ibid.*). Ces codes renvoient ainsi aux processus affectif, argumentatif et symbolique de Gilles Thérien : « Le sens que l'on retire de la lecture (en réagissant à l'histoire, aux arguments proposés, au jeu entre les points de vue) va immédiatement prendre place dans le contexte culturel où évolue chaque lecteur. Toute lecture interagit avec la culture et les schémas dominants d'un milieu et d'une époque » (*ibid.*).

En fait, ce qu'il faut comprendre à travers ces différents processus c'est que, comme le dit Eco, « un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » (Eco, 1985 : 67). Ainsi, ce mécanisme qu'est le texte ne peut fonctionner que si le lecteur ou la lectrice prend la peine de le déchiffrer afin d'en trouver le sens et ce en passant par les différents processus décrits plus haut. Dès lors, et contrairement à certaines théories textuelles qui « laissent toujours supposer que la communication doit être comprise comme une relation à sens unique du texte au lecteur » (Iser, 1985 : 198), la lecture apparaît, selon Iser, comme étant une

interaction dynamique entre le texte et le lecteur [...] les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Ce hiatus fonde la créativité de la réception (*ibid.*).

De ce fait, le texte a beau délimiter le champ des interprétations, il ne peut se définir dans l'univocité : dès qu'il est produit, il échappe à son auteur ou son autrice.

Dans le cadre de la théorie de l'esthétique de la réception, cet auteur ou cette autrice, pour faire passer son message, imagine un lecteur ou une lectrice modèle : « le lecteur imaginé, construit par le roman : c'est la figure que l'auteur avait en tête lorsqu'il a élaboré son récit » (Jouve, 1999 : 104). Enfin, pour Eco : « Le Lecteur Modèle [...] c'est le lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites ou implicites – d'un texte donné » (Jouve, 1993 : 31). Ce modèle englobe tous les indices que laisse l'auteur ou l'autrice pour faciliter la compréhension de son texte et que seule une catégorie de lecteur et lectrice est capable de comprendre complètement ou du moins en grande partie.

Nous dégagerons ainsi dans un premier temps le modèle de lecteur/lectrice prévu par Slim. Puis, dans un second temps, nous analyserons les questionnaires² remplis par les étudiant-e-s concernant les personnages et la thématique de la planche. Ce questionnaire a été distribué à deux publics : algérien et français. Il s'agira ici de confronter les résultats des questionnaires au lectorat modèle³ de Slim.

Cette confrontation aura pour but d'étudier les réactions du lectorat empirique, qu'il soit proche ou non du lectorat modèle de l'auteur : ces lectorats algériens et français sont-ils proches du lectorat modèle construit par la B.D.? En quoi cela influence-t-il leur compréhension et interprétation du texte?

Le lectorat modèle de Slim

Slim adresse son texte à une catégorie de lecteurs et lectrices possédant certaines caractéristiques. Il est important de souligner que le lectorat empirique n'a pas besoin de posséder toutes ces caractéristiques pour comprendre le texte, du moins dans son ensemble, mais il lui faut néanmoins un certain nombre d'entre elles pour pouvoir apprécier une œuvre et la portée du message de son auteur ou de son autrice.

Ainsi, le texte de Slim a été construit autour d'un lectorat modèle qui est

- algérien : qui a connaissance de la culture algérienne attachée à la tradition pour comprendre pourquoi Zina tient tant à se marier, mais aussi pour comprendre certaines références à la société algérienne des années 1980.
- bilingue : son œuvre est certes en français mais contient quelques mots en arabe dialectal⁴.

2. En raison du fait que nous n'avions que peu d'accès à des classes d'étudiant-e-s français-e-s inscrit-e-s en Master, nous n'avons pu récolter que 34 questionnaires. Néanmoins, ces questionnaires ont permis d'établir une comparaison, sur un plan restreint, des différentes réceptions d'une B.D. et d'observer jusqu'à quel point la culture pouvait influencer sur la réception d'une œuvre.

3. Le terme « lectorat modèle » désigne le lecteur ou la lectrice modèle, sans vouloir écarter la possibilité que le genre fasse partie ou soit exclu du modèle en question.

4. . Lors de la présentation de la planche au public français, nous avons expliqué le sens des mots en arabe, afin que les étudiant-e-s ne se sentent pas bloqué-e-s dans leur interprétation. Cependant, il n'était pas nécessaire de connaître l'arabe pour

- en possession d'une culture générale assez vaste pour comprendre certaines références. C'est le cas par exemple quand il fait mention du Penseur de Rodin ou quand il fait un jeu de mots avec l'expression « salon Alaoui⁵ XVI » au lieu de Louis XVI.
- habitué à lire des bandes dessinées, afin de comprendre l'importance des détails dans chaque dessin, mais aussi de construire rapidement du sens sur la base de la complémentarité obligatoire entre texte et image.

Analyse du questionnaire

Nous traiterons le questionnaire adressé aux étudiant-e-s algérien-ne-s et celui des étudiant-e-s français-e-s en même temps. Il sera ainsi plus facile de comparer les réactions de ces deux lectorats face à la planche de Slim. Le questionnaire a été proposé aux étudiant-e-s algérien-ne-s en janvier 2017 et aux étudiant-e-s français-e-s en mars 2017.

Les dix-huit étudiant-e-s algérien-ne-s, inscrit-e-s en Master 2 Formation des formateurs du Département de Français (Université d'Oran 2), étaient âgé-e-s entre 22 et 38 ans (66,7% dans la tranche 20-25 ans; 22,2% dans la tranche 26-30 ans et 11,1% dans la tranche 31-40 ans). Cet écart entre certain-e-s étudiant-e-s est dû au fait que les plus âgé-e-s étaient des enseignant-e-s qui voulaient monter en grade grâce au Master. On le voit, différentes catégories d'âge sont représentées, ce qui permet d'avoir une vision plus large de la réception de cette planche. Les quinze étudiant-e-s français-e-s, inscrit-e-s en deuxième année du DUT Techniques de commercialisation à l'IUT de Troyes (Université de Reims Champagne-Ardenne), avaient entre 19 et 22 ans. Un questionnaire a été rempli par l'enseignant âgé de 46 ans. Nous avons interrogé l'enseignant pour avoir une idée de la réception de cette planche par quelqu'un de plus âgé.

Concernant le genre, les étudiant-e-s algérien-ne-s comptaient seize femmes (88,9%) pour deux hommes (11,1%). Le côté français était composé de neuf femmes (56,25%) pour sept hommes (43,75%). On le remarque, dans

comprendre la planche dans l'ensemble, car une grande partie du texte était en français. Les mots en arabe dialectal avaient surtout une fonction humoristique en accentuant les réactions des personnages.

5. Famille noble dans le Maghreb.

les deux cas, les femmes sont plus nombreuses, mais elles le sont de peu dans la classe française alors qu'elles sont à majorité écrasante dans la classe algérienne. Cela peut être expliqué par la formation suivie. En effet, les langues sont souvent un domaine choisi par les étudiantes bien plus que par les étudiants. Dans le cadre de la classe française, suivant des cours techniques dans les IUT⁶, il y a plus d'hommes en comparaison avec la classe algérienne.

Question 1 :

Que pensez-vous du personnage de Bouzid? (sur le plan physique et moral)

Nous avons posé cette question pour comprendre la perception qu'ont ces étudiant-e-s du personnage masculin. Nous avons abordé l'aspect physique et moral pour avoir leurs avis sur l'apparence et le comportement. Il en sera bien sûr de même pour Zina lors de la question 2. L'étude des personnages est ainsi un prétexte pour étudier la réception faite par deux classes de cultures différentes d'une même œuvre.

6. Le document « Égalité entre les femmes et les hommes : chiffres clés de la parité dans l'enseignement supérieur et la recherche » compare la présence femmes/hommes dans les universités françaises en fonction des diplômes. Ainsi, les femmes sont majoritaires à la faculté (57,2%) et sont moins présentes dans les IUT (39,80%). Dans les filières Langues, elles sont majoritaires à 74,1%. Accès : https://cache.media.enseignementsuprecherche.gouv.fr/file/Charte_egalite_femmes_hommes, consulté le 26/06/2018.

Tableau 1. Appréciations des lecteurs et lectrices sur les caractéristiques physiques de Bouzid.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Âgé	16,7%	12,5%
	Arabe	16,7%	18,75%
	Campagnard	38,9%	18,75%
	Mince	11,1%	12,5%
	Moche	27,8%	6,25%
	Pauvre	16,7%	18,75%
	Sportif	/	6,25%
	Sympathique	/	12,5%
	Traditionnel	5,6%	/
Masculin	Âgé	5,6%	/
	Arabe	/	6,25%
	Campagnard	/	18,75%
	Non sportif	/	6,25%
	Pauvre	/	18,75%
	Sympathique	/	6,25%
	Traditionnel	11,1%	/

Dans ce tableau, plusieurs termes sont utilisés pour décrire Bouzid sur le plan physique. Ainsi, les premiers termes utilisés majoritairement peuvent être réunis sous la mention « campagnard » (F : 38,9% – 18,75%; H : / – 18,75%). Cette mention a été faite par rapport à la tenue : « gandoura » (longue tunique), bâton (« bâton de berger »), « babouches ». Peut-être pour les mêmes raisons, les répondant-e-s ont utilisé le terme « arabe » (F : 16,7% – 18,75%; H : / – 6,25%) et « traditionnel » (F : 5,6% – /; H : 11,1% – /). Toujours sur la base de la tenue, les répondant-e-s considèrent Bouzid comme étant pauvre (F : 16,7% – 18,75%; H : / – 18,75%). Il semblerait ainsi qu'une tenue campagnarde soit signe de pauvreté, marquant peut-être la vision négative que ces étudiant-e-s citadin-e-s ont de la campagne.

Ensuite, certains termes sont spécifiquement physiques : « âgé » (F : 16,7% – 12,5%; H : 5,6% – /), « mince » (F : 11,1% – 12,5%; H : /), « moche » (F : 27,8% – 6,25%; H : /). L'âge est perçu par le biais de la tenue d'une part et de la moustache d'autre part : « Je trouve que le personnage de Bouzid est un peu vieux, il a les moustaches et de nos jours, c'est rarement qu'on voit

des personnes qui ont des moustaches » (répondant algérien âgé de 25 ans), la moustache étant souvent signe de maturité et ce dans les deux cultures. Les répondant-e-s parlant de minceur et de laideur sont uniquement des femmes, les hommes ne faisant pas ce type de remarque. On voit en tout cas que les adjectifs négatifs sur le plan physique sont le produit direct de la tenue traditionnelle et campagnarde ainsi que de la moustache.

Certain-e-s répondant-e-s jugent que Bouzid est « sympathique » sur le plan physique, mais sans développer (F : / - 12,5%; H : / - 6,25%). Il est pertinent de souligner que dans ce cas, ce sont uniquement des répondant-e-s français-e-s, les étudiant-e-s algérien-ne-s n'ayant à aucun moment fait référence à ce type de terme. Toujours concernant les répondant-e-s français-e-s, deux personnes parlent de la sportivité du personnage. L'étudiant ne considère pas Bouzid comme étant sportif, car il n'est « pas avantagé physiquement pour séduire ». De ce fait, pour cet étudiant, l'apparence musclée et sportive est un élément essentiel dans le processus de séduction. Quant à l'étudiante, elle considère que Bouzid est « très sportif » sur la base de ce qu'elle voit comme un « bandeau » de sport cerclant sa tête, alors qu'il fallait y reconnaître une partie du vêtement traditionnel algérien, le turban. Son ignorance de cet aspect culturel a faussé son interprétation et, de ce fait, elle a eu recours à ce qui s'en approchait le plus dans ses connaissances culturelles. Elle n'était pas la seule à ne pas connaître cette partie de l'habit traditionnel, car un répondant l'a pris pour un serre-tête : « quelque chose qui ressemble à un serre-tête et qui est surprenant pour un homme ». Il est intéressant de souligner que les deux répondant-e-s, face au même élément dont il et elle ignorent la nature, réagissent différemment : la première trouve une explication plausible en donnant une fonction à l'objet là où le second répondant n'en comprend pas et n'en cherche pas la fonction. Ceci est dû à ce que Wolfgang Iser appelle les actes de rétention et de protention : « pour lui la lecture consiste dans une alternance entre des actes de rétention (renvoyant au fait de recueillir des informations) et de protention (le fait d'élaborer différentes théories de sens sur la base des éléments recueillis lors de l'acte de rétention) » (Mimouni-Meslem, 2015 : 190). La sélection des différents éléments constituant l'œuvre et leur traitement dépendent des connaissances du lecteur ou de la lectrice, mais aussi de l'importance qu'il ou elle leur accorde en fonction de ses propres centres d'intérêts en tant qu'individu. Dans le cas de l'étudiante, celle-ci fait l'effort de sélectionner le « bandeau » et lui donne du sens en

accomplissant les deux actes de rétention et de protention : il porte un bandeau (pourquoi?), car il est sportif (hypothèse). En revanche, l'enseignant s'est contenté de l'acte de rétention. Il sélectionne certes l'élément, mais n'essaie pas vraiment d'élaborer une théorie cohérente qui permet de comprendre le texte : il pense que Bouzid porte « quelque chose qui ressemble à un serre-tête » mais ne cherche pas à comprendre pourquoi ni quelle est la fonction du serre-tête car pour lui ce n'est pas important.

Tableau 2. Appréciations des lecteurs et lectrices sur les caractéristiques morales de Bouzid.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
<i>Féminin</i>	Amoureux	27,8%	12,5%
	Gentil	25%	12,5%
	Heureux	11,1%	12,5%
	Naïf	50%	6,25%
	Pas sérieux	5,6%	/
	Résistant/insistant	/	6,25%
	Romantique	25%	12,5%
	Rusé	11,1%	12,5%
	Traditionnel	/	6,25%
<i>Masculin</i>	Amoureux	/	18,75%
	Gentil	/	18,75%
	Heureux	/	6,25%
	Maladroit	/	6,25%
	Naïf	11,1%	12,5%
	Romantique	5,6%	12,5%

Comme l'indique le tableau, il y a un grand nombre d'adjectifs positifs concernant le personnage de Bouzid : « amoureux » (F : 27,8% – 12,5%; H : / – 18,75%), « gentil » (F : 25% – 12,5%; H : / – 18,75%), « romantique » (F : 25% – 12,5%; H : 5,6% – 12,5%), « heureux » (F : 11,1% – 12,5%; H : / – 6,25%), « résistant/insistant » (F : / – 6,25%; H : /). Suivent ensuite des termes plus neutres car dépendant de la manière qu'avaient les répondant-e-s de les envisager : « naïf » (F : 50% – 6,25%; H : 11,1% – 6,25%), « traditionnel » (F : / – 6,25%; H : /) et « maladroit » (F : /- /; H : / – 6,25%). Enfin, il y a les termes négatifs : « rusé » lorsqu'il tente de manipuler Zina en la

prenant par les sentiments (F : 11,1% – 12,5%; H : /), « pas sérieux » (F : 6,25% – /; H : /). Il est intéressant de voir ici que seules les femmes mentionnent ces deux aspects négatifs là où un répondant parle plutôt de maladresse. Ces lectrices se sont senties peut-être insultées par la phrase de Bouzid « Prenons-la par les sentiments » (case n°6). Cela montre que sur certains points, ces répondantes se sentent proches du personnage de Zina, soulignant ainsi l'habilité de Slim à créer une œuvre dans laquelle le lectorat réussit à se projeter. Cette projection est d'ailleurs le signe que ce lectorat est proche sur certains points du lectorat modèle projeté par l'auteur.

Il y a une différence entre la perception qu'ont les répondant-e-s des aspects physique et moral de Bouzid : sur le plan physique, c'est dans l'ensemble négatif là où sur le plan moral, plusieurs points sont plutôt positifs. Cela témoigne de la vision qu'ont ces répondant-e-s de l'opposition entre mondes rural et urbain, l'opposition se jouant principalement sur la notion de modernité (marquée par les codes vestimentaires). Cela s'explique par le fait que la majorité des répondant-e-s a une vie urbaine qui les pousserait à rejeter ou du moins à avoir une vision négative du monde rural car n'étant « pas moderne ». Néanmoins, ce regard porté sur le physique n'a pas impacté leur jugement quand il s'agissait de l'aspect moral fondé sur les actes et pensées de Bouzid. Ainsi, le comportement de Bouzid n'a pas été imputé à son aspect physique, le lectorat ayant fait la part des choses entre les deux. C'est sans doute ce que souhaitait l'auteur : le personnage de Bouzid chez Slim a été construit pour montrer qu'on peut tenir aux traditions et à sa culture (vêtements traditionnels) tout en ayant une vision moderne de la vie (offrir des fleurs, vivre en concubinage).

Question 2

Que pensez-vous du personnage de Zina? (sur le plan moral)

Tableau 3. Appréciations des lecteurs et lectrices sur les caractéristiques morales de Zina.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Capricieuse	/	18,75%
	Exigeante	44,4%	6,25%
	Extravagante	/	6,25%
	Fâchée	11,1%	/
	Gâtée	11,1%	/
	Matérialiste	33,3%	6,25%
	Méchante/désagréable	22,2%	/
	Orgueilleuse	5,6%	/
	Pas logique	5,6%	6,25%
	Sait ce qu'elle veut	27,8%	50%
Masculin	A des valeurs	/	18,75%
	Capricieuse	/	6,25%
	Exigeante	5,6%	12,5%
	Matérialiste	5,6%	12,5%
	Méchante	5,6%	/
	Sait ce qu'elle veut	/	12,5%

Dans le cadre de cette question, nous ne pouvions étudier que l’aspect moral, puisque Zina n’était pas représentée physiquement sur cette planche. La majorité des répondant-e-s ont d’abord considéré Zina comme étant un personnage qui savait ce qu’il voulait (F : 27,8% – 50%; H : / – 12,5%), à savoir le mariage, ce qui faisait d’elle aussi une « personne » qui avait des valeurs (F : /; H : / – 18,75%) : « a des valeurs [...] veut être en règle ». Ce répondant français, dont le père est ivoirien, voit dans la détermination de Zina à se marier une qualité, car elle respecte et perpétue une certaine tradition. Il est intéressant de souligner que seuls trois répondants français ont relevé ce « respect des valeurs ». Aucun-e des répondant-e-s algérien-ne-s et aucune des répondantes françaises ne l’ont mentionné. Les trois répondants

concernés, en plus de la culture française, baignent dans une autre culture qui a pu influencer leur regard sur Zina : italienne, ivoirienne et malgache. Ces trois cultures sont connues pour privilégier une vision traditionnelle dans laquelle la notion de mariage s'inscrit très bien. Les répondant-e-s sont par ailleurs nombreux et nombreuses à considérer que Zina est trop exigeante (F : 44,4% – 6,25%; H : 5,6 – 12,5%) à cause de la dot qu'elle réclame à Bouzid :

20 centimes symboliques seulement! ... Une villa, un téléviseur blanc, une « Dacia », un frigidaire, une bonne, une machine à laver, un salon « Alaoui XVI », pas de belle-mère, la dernière fiche de paie et sans compter qu'ils exigeront de toi le bac. (Pas celui de 1962). Une attestation communale et 8 ans de piano... C'est tout! (case n° 13)

Pour la même raison, certain-e-s répondant-e-s trouvent Zina « matérialiste » (F : 33,3% – 6,25%; H : 5,6 – 12,5%), « capricieuse » (F : / – 18,75%; H : / – 6,25%) et « gâtée » (F : 11,1% – 6,25%; H : / – /). D'ailleurs, la liste renvoyant à la dot ne cadre pas avec son désir de se marier, ce qui pousse deux répondantes à la considérer comme illogique (F : 5,6% – 6,25%; H : /). Enfin, en ce qui concerne sa réaction consistant à poser un ultimatum et à interdire à Bouzid l'accès à la maison, cela a mené certain-e-s répondant-e-s à utiliser les adjectifs suivants : « méchante » (F : 22,2% – /; H : 5,6 – /), « fâchée » (F : 11,1% – /; H : /), « orgueilleuse » (F : 5,6% – /; H : /) et enfin « extravagante » (F : / – 6,25%; H : /). Ils et elles considèrent ainsi que la réaction de Zina est disproportionnée par rapport à l'attitude de Bouzid, qui, à ce moment même, lui offre des fleurs.

Question 3

Que pensez-vous du personnage de Gatt? (sur le plan physique et moral)

Dans la bande dessinée, certains personnages principaux sont accompagnés d'un animal : un chien, un chat, voire même un insecte (cf. la coccinelle de Gotlib). Ces animaux, présents fréquemment dans les œuvres comiques, ont une fonction commentative bien spécifique : ils sont là pour

faire un contrepoint par rapport à l'action représentée et infléchir en quelque sorte les pensées du lecteur ou de la lectrice. Ils montrent ainsi que l'auteur, bien conscient des défauts de ses personnages, fait preuve de dérision à leur égard. Cette anticipation permet de désamorcer toute pensée qui pousserait le lecteur ou la lectrice à arrêter sa lecture. Ils jouent un rôle satirique, car ils font parfois preuve de plus de clairvoyance, via l'ironie ou les sarcasmes, que leurs propres maîtres. Ces compagnons sont généralement cultivés et intelligents, rusés et taquins. C'est le cas de Gatt, le chat noir accompagnant Bouzid dans ses aventures. Ce personnage est important dans l'appréhension même des deux personnages principaux, son avis pouvant influencer l'interprétation des lecteurs et lectrices.

Tableau 4. Appréciations des lecteurs et lectrices sur les caractéristiques physiques de Gatt.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Collé à son maître	11,1%	/
	Dessin simple	/	25%
	Grosse tête	5,6%	/
	Maigre	72,2%	25%
	Mignon	/	12,5%
	Noir	33,3%	6,25%
	Petit	/	12,5%
	Sale	5,6%	6,25%
	Yeux ronds	16,7%	/
Masculin	Dessin simple	/	18,75%
	Grosse tête	/	6,25%
	Gros yeux	/	6,25%
	Maigre	5,6%	18,75%
	Noir	5,6%	6,25%
	Petit	/	6,25%

La maigreur du chat est la caractéristique remarquée par la majorité des répondant-e-s (F : 72,2% – 25%; H : 5,6 – 18,75%). Elle est accentuée par la simplicité de son dessin (F : / – 25%; H : / – 18,75%), la taille de sa tête (F : 5,6% – /; H : / – 6,25%), la forme de ses yeux (F : 16,7% – /; H : / – 6,25%) et sa petite taille (F : /- 12,5%; H : / – 6,25%). Il est intéressant de constater que

deux répondantes françaises, dont les familles sont originaires du Maghreb, expliquent cette maigreur par le fait que le chat vivait dans un pays arabe ou au Maghreb : « Il est maigre comme les chats dans le monde arabe », « Je le trouve à l'image des chats du Maroc et d'Algérie, très maigre ». Ces deux répondantes sont influencées par la culture française et maghrébine. Elles connaissent ces pays et de ce fait ont comparé les chats qui y vivent. En revanche, les répondant-e-s algérien-ne-s (qui ne connaissent pas vraiment la France et ses chats) et français-es (qui ne connaissent pas l'Algérie) n'ont pas fait cette remarque : pour les Algérien-ne-s, les chats ont toujours été minces. Une répondante algérienne explique d'ailleurs sa maigreur par la pauvreté de son maître qui ne le nourrit pas assez.

Par ailleurs, les répondant-e-s ont relevé la couleur noire de Gatt (F : 33,3% - 6,25%; H : 5,6 - 6,25%). Peut-être pour la même raison, deux répondantes le perçoivent comme sale (F : 5,6% - 6,25%; H : / - /). Enfin, certaines répondantes le considèrent comme étant « collé à son maître » (F : 11,1% - /; H : /) et « mignon » (F : / - 12,5; H : /). Chez deux répondant-e-s d'Algérie, la couleur noire fait penser à la superstition selon laquelle le chat noir est de mauvais augure : « on dit souvent qu'un chat noir porte malheur », « maigre parce que personne ne veut l'adopter peut-être parce qu'il est noir ». Cette croyance, qui est plutôt européenne, n'a été mentionnée que par deux Algérien-ne-s. Il est possible aussi que cela soit dû à leur personnalité particulièrement superstitieuse car les autres répondant-e-s connaissent cette croyance assez répandue sans pour autant en faire mention.

D'une manière générale, ces interprétations de la couleur du chat renvoient aux codes d'*inventio* montrant que certain-e-s lecteurs ou lectrices influencé-e-s par diverses cultures peuvent interpréter différemment le même texte. Cependant la connotation de « chat noir porte-malheur », même si elle est connue du lectorat, peut, en fonction de la personnalité de chaque lecteur ou lectrice (superstitieuse ou non), impacter plus ou moins son interprétation. Du reste, Slim, en dessinant un chat de petite taille, y voyait peut-être simplement un moyen rapide de le représenter sans vouloir pour autant lui attribuer une dimension « maléfique ». Comme l'indique Eco, l'œuvre échappe à son créateur dès qu'elle est interprétée.

Tableau 5. Appréciations des lecteurs et lectrices sur les caractéristiques morales de Gatt.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Curieux	5,6%	6,25%
	Drôle	5,6%	12,5%
	Fidèle	/	6,25%
	Franc	5,6%	/
	Intelligent	33,3%	37,5%
	Moqueur	16,7%	12,5%
	Perspicace	33,3%	/
Masculin	Représente le lecteur	/	6,25%
	Cultivé	5,6%	/
	Fidèle	/	6,25%
	Intelligent	/	25%
	Moqueur	/	18,75%

Gatt est le seul des trois personnages à être considéré comme « intelligent » (F : 33,3% – 37,5%; H : / – 25%) et « cultivé » (F : /; H : 5,6 – /), notamment lorsque celui-ci compare Bouzid au « Penseur de Rodin » (case n°11). Il est ensuite qualifié de « moqueur » (F : 16,7% – 12,5%; H : / – 18,75%) : « sarcastique », « ironique », « caustique ». Cette caractéristique a poussé des répondantes à dire qu'il était « drôle » (F : 5,6% – 12,5%; H : /) mais aussi « franc » (F : 5,6% – /; H : /). Il apparaît ainsi comme un personnage perspicace (F : 33,3% – /; H : /). En effet, contrairement à son maître, il n'est pas surpris par la réaction de Zina : « Moi, je m'y attendais » (case n°4). Il est aussi perçu comme « curieux » (F : 5,6% – 6,25%; H : /) et « fidèle » (F : / – 6,25%; H : / – 6,25%).

Enfin, une des répondantes françaises considère qu'il représente le lecteur : « Le chat peut représenter le lecteur de la B.D., il peut se moquer de Bouzid, celui-ci ne l'entend pas. Il n'est pas impliqué moralement dans l'histoire de la B.D. et a un point de vue objectif ». Cette étudiante montre ainsi qu'elle est une habituée des B.D. en faisant une bonne analyse de la fonction de Gatt et en recourant aux codes de *dispositio* renvoyant au genre. Comme c'est un animal et qu'il n'est pas entendu par les autres personnages,

il peut, à l'image du lecteur ou de la lectrice, dire ce qu'il pense sans être jugé. Slim utilise ainsi le personnage du chat pour anticiper les pensées du lecteur ou de la lectrice :

- lorsque Gatt dit : « Moi, je m'y attendais » (case n°4), Slim s'adresse aux lecteurs et lectrices habitué-e-s aux personnages et qui savent que Zina a déjà mentionné son désir de se marier à plusieurs reprises;
- lorsque le chat dit « ça eut payé »⁷ (case n°6), il prévoit la réaction de Zina quand Bouzid essaie de la prendre par les sentiments (Gatt, avant même d'entendre la réponse de Zina, sait qu'elle refusera);
- lorsqu'il compare Bouzid au Penseur de Rodin, confirmant ainsi une analogie relevée peut-être par certain-e-s lecteurs et lectrices et instaurant par là même une connivence avec eux et elles.

Tous ces exemples montrent que l'auteur tente d'anticiper les réactions de son lectorat afin de l'empêcher de s'ennuyer et l'inciter à lire la suite du texte.

Question 4

Que pensez-vous du mariage?

Tableau 6. Appréciations des lecteurs et lectrices sur le mariage.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Opinion partagée	44,4%	31,25%
	Opinion positive	27,8%	25%
	Opinion négative	16,7%	12,5%
Masculin	Opinion partagée	5,6%	6,25%
	Opinion positive	/	37,5%
	Opinion négative	5,6%	/

7. Slim fait référence à la fameuse expression de Fernand Raynaud dans le sketch intitulé « Ça eut payé » (Le Paysan) : « Ça eut payé, mais ça ne paie plus ». Étant donné le côté sarcastique de Gatt, on n'a pas réellement besoin de cette référence culturelle pour comprendre la portée de sa remarque.

Nous avons posé cette question pour connaître l'opinion des répondant-e-s sur le mariage car cela pouvait influencer leur perception des personnages. La majorité des répondant-e-s ont une opinion partagée sur le mariage (F : 44,4% – 31,25%; H : 5,6% – 6,25%), car ils et elles sont conscient-e-s que le mariage a de bons et de mauvais côtés : « une union qui unit deux êtres pour le meilleur et le pire mais surtout c'est une relation où il faut mettre du sien, faire des sacrifices, des compromis tout en se respectant mutuellement » (répondante algérienne). L'aspect négatif est souvent relié chez ces répondant-e-s aux difficultés économiques ou à la mésentente au sein du couple. Ceci peut expliquer le fait que certain-e-s répondant-e-s considèrent Zina comme étant matérialiste car augmentant les frais du mariage.

Le reste des répondant-e-s est plus favorable (F : 27,8% – 25%; H : / – 37,5%) au mariage que défavorable (F : 16,7% – 12,5%; H : 5,6% – /). Ainsi, le mariage est souvent considéré comme un lien « sacré » qui permet d'avoir des enfants, de « construire une famille ». Du côté des répondant-e-s français-e-s, les hommes sont majoritairement en faveur et ce, pour toutes origines socioculturelles confondues. Du côté des répondant-e-s algérien-ne-s, les hommes ont soit une opinion partagée, soit négative : « difficile [...] parce que la femme demande beaucoup de choses chères et que le marié est incapable de les [sic] acheter; rester seul est mieux qu'être emprisonné avec une femme dans une maison, surtout si la femme n'est pas belle, c'est un cauchemar ». Enfin, certaines répondantes françaises considèrent que le mariage n'est plus obligatoire et qu'il est affaibli par le nombre de divorces : « facultatif dans la société actuelle [...] nous le remarquons avec le taux de divorce ».

Question 5

Que pensez-vous du couple Bouzid et Zina?

Dans cette dernière question, il s'agissait d'étudier l'avis des répondant-e-s sur le couple Bouzid et Zina pour voir dans quelle mesure leur culture (ou leurs cultures) joue un rôle dans leur interprétation de cette relation préconjugale.

Appréciations des lecteurs et lectrices sur la relation entre Bouzid et Zina.

Genre	Caractéristiques	Lectorat algérien	Lectorat français
Féminin	Drôle	5,6%	/
	Hors norme	5,6%	/
	Incompatible	77,8%	25%
	Normal	/	18,75%
Masculin	Drôle	/	6,25%
	Incompatible	5,6%	18,75%
	Normal	/	12,5%
	Parfait	5,6%	/

La majorité des répondant-e-s algérien-ne-s et français-e-s considère que le couple est incompatible (F : 77,8% – 25%; H : 5,6% – 18,75%) : « la relation entre Bouzid et Zina est superficielle, Bouzid est amoureux mais Zina préfère l'argent que [sic] l'amour de Bouzid » (répondante algérienne); « un couple impossible. Ils sont très différents et n'ont pas l'air d'avoir les mêmes avis » (répondante algérienne). Pour la plupart de ces répondant-e-s, cette incompatibilité est surtout due aux exigences de Zina et à la pauvreté de Bouzid. Deux répondantes algériennes y ont d'ailleurs vu la situation « typique » des couples algériens : « un exemple du couple algérien typique, où malheureusement il y a souvent de l'incompatibilité au niveau de la personnalité »; « sont un couple type algérien, qui n'ont pas du tout la même vision des choses ».

Seul-e-s quelques répondant-e-s français-e-s voient dans les réactions du couple un comportement normal (F : / – 18,75%; H : / – 12,5%). Certain-e-s considèrent que le couple est « drôle » (F : 5,6% – /; H : / – 6,25%) et « hors norme » (F : 5,6% – /; H : /). D'autres enfin jugent que le couple est parfait (F : /; H : 5,6% – /) car les deux personnages s'aiment (F : /- 6,25%; H : /). Le répondant enseignant a fait une remarque qui fait de lui un lecteur habitué des B.D. : « C'est un couple de comédie qui fonctionne sur l'opposition (rêveur vs pragmatique) et sur le principe asymétrique selon lequel seulement l'un des deux doit obtenir le consentement de l'autre (conforme au patriarcat) ». Ce répondant exploite ainsi ses connaissances en terme de code de *dispositio* et d'*inventio* pour comprendre, analyser le comportement des personnages et anticiper l'évolution des événements tels

que prévus par l'auteur. Et il n'a pas totalement tort car, bien que cela ne soit pas indiqué sur la planche, le mariage n'aura pas lieu dans la suite de l'histoire, ce qui n'empêchera cependant pas le couple de continuer d'exister.

Conclusion

Les répondant-e-s ont apprécié différemment les personnages de Bouzid et Zina. Ainsi, ils et elles ont vu Bouzid de manière plus positive que Zina. Cela était dû à la dot demandée par cette dernière, qui lui conférait des valeurs trop matérialistes. Ce jugement a pu aussi être influencé par le fait que la majorité des répondant-e-s avait une opinion mitigée du mariage, en partie à cause des frais et du nombre de divorces. Les répondant-e-s ont eu un regard positif sur Gatt car ils et elles adhéraient à ses remarques. Ceci montre que l'auteur a construit un lectorat modèle cohérent dans lequel les lecteurs et les lectrices se sont globalement retrouvé-e-s.

En ce qui concerne l'impact de la culture sur la vision qu'ont les répondant-e-s des personnages, il est naturellement important. Dans le cas de Zina par exemple, elle était considérée par la majorité des répondantes françaises comme « sachant ce qu'elle voulait », alors que les répondantes algériennes parlaient d'abord d'elle comme « exigeante », « matérialiste » puis « sachant ce qu'elle voulait ». Les Françaises se sont ainsi focalisées sur son refus là où les Algériennes se sont focalisées sur la liste de ses exigences. Un autre exemple de l'influence de la culture : certain-e-s répondant-e-s français-e-s ont valorisé le choix de Zina en le fondant sur le principe du respect des valeurs car, bien qu'ayant grandi en France, ils et elles étaient influencé-e-s par la culture de leurs parents, une culture plus traditionnelle selon laquelle le mariage était une valeur importante.

Néanmoins, la culture n'est pas le seul élément qui a influencé l'interprétation des répondant-e-s. Le genre a aussi joué un rôle : certaines lectrices ont ainsi jugé négativement l'attitude de Bouzid envers Zina tandis que certains lecteurs n'ont pas apprécié le côté matérialiste de Zina. Rappelons à ce sujet que, bien que la notion de genre soit une construction culturelle, les répondants masculins dans l'ensemble, qu'ils soient algériens ou français, ont eu plus tendance à prendre parti pour Bouzid.

En conclusion, dès le commencement de notre enquête, nous savions qu'une concordance complète entre le lectorat empirique et le lectorat modèle ne pouvait exister. Cependant, les lecteurs et lectrices ont compris le texte dans son ensemble, ce qui prouve qu'une concordance partielle s'est opérée et a permis à l'auteur de toucher ces lecteurs et lectrices. D'une manière générale, le rapport aux personnages a varié en fonction de l'identité socioculturelle des lecteurs et lectrices (de leur nationalité, de leur genre, etc.). Néanmoins les étudiant-e-s algérien-ne-s ou français-e-s ont parfois adopté le même point de vue, manifestant ainsi l'existence de points communs par delà les différences culturelles. Il apparaît donc qu'il y a « toujours deux dimensions dans la lecture : l'une commune à tout lecteur parce que déterminée par le texte, l'autre variable à l'infini parce que dépendant de ce que chacun y projette de lui-même » (Jouve, 1993 : 94), la culture ne jouant qu'en partie un rôle dans l'interprétation.

Références

- Dufays J.-L., 2010, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles, Éditions scientifiques internationales.
- Eco U., 1985, *Lector in fabula*, Éd. Grasset & Fasquelle.
- Iser W., 1985, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- Jouve V., 1993, *La lecture*, Paris, Hachette.
- Jouve V., 1999, *La poétique du roman*, Paris, SEDES.
- Mimouni-Meslem L. D., 2015, *La motivation des lycéens algériens en lecture littéraire. L'utilisation de la paralittérature*, Düsseldorf, Presses Académiques Francophones.
- Slim, 1981, « La grande Kechfa », in *Zid ya Bouzid 2*, Alger, SNED.
- Therien G., 1990, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, 18-2, pp. 67-80.

Résumé/ملخص/Abstract

La réception d'un texte a toujours intéressé la recherche littéraire. C'est le cas avec la théorie de l'esthétique de la réception, qui postule l'existence d'un lectorat modèle autour duquel l'auteur ou l'autrice construit son œuvre. Le but de cet article est d'analyser la réception auprès de deux publics d'étudiant-e-s, algérien-ne-s et français-e-s, d'une planche extraite de la bande dessinée algérienne de Slim. Cette réception, étudiée à l'aide d'un questionnaire, est comparée à la notion de lectorat modèle sur la base, entre autres, d'éléments culturels. Le but de cet article est ainsi de répondre aux questions suivantes : ces lecteurs et lectrices d'Algérie et de France sont-ils et elles proches du lectorat modèle construit par la B.D.? En quoi leur ancrage culturel influence-t-il leur compréhension et interprétation du texte?

Mots-clés : Bande dessinée, esthétique de la réception, lecteur modèle, réception.

دراسة مقارنة لاستقبال قصة مصورة بين الطلاب الجزائريين والفرنسيين: بين القارئ النموذجي والقارئ الحقيقي

البحث الادبي يهتم كثيرا باستقبال النص

كما هو الحال مع نظرية جماليات الاستقبال التي تعتبر وجود قارئ نموذجي يعتمد عليه الكاتب عندما يالف.

الغرض من هذا المقال هو تحليل استقبال جمهور من الطلاب الجزائريين والفرنسيين لمستخرج من القصص المرسومة للكاتب الجزائري سليم.

سيتم درس هذا الاستقبال بواسطة استبيان و مقارنته مع مفهوم القارئ النموذجي على اساس العوامل الثقافية للقراء.

الهدف من هذا المقال هو الاجابة على الاسئلة التالية: هل القراء الجزائريون والفرنسيون هم قراء من القارئ

النموذجي الموجود في هذه القصة المرسومة ؟ كيف يؤثر انتماؤهم الثقافي على فهم النص؟

الكلمات المفتاحية القصص المرسومة، جماليات الاستقبال، القارئ النموذجي، الاستقبال

Title : A Comparative Study of the Reception of a Comic Book by Algerian and French Students: Between Ideal and Real Readers

The reception of a text always interested the literary search. It is the case moreover with the theory of the esthetics of the reception. This theory speaks about the existence of a model reader around whom the author builds his text. The purpose of this article is to analyze the reception with two publics, Algerian and French, with a board extracted from Slim's Algerian comic strip. This reception, gathered thanks to answers to a questionnaire, will be analyzed on the base, among others cultural elements, of the notion of model reader. Thus, the purpose of this article is to answer the following questions: are these Algerian and French readers close to this model? How does it influence their understanding and interpretation of the text?

Keywords : Comic strip, esthetics of the reception, model reader, reception

2. La réception des caricatures traitant de l'esclavage en Libye dans les réseaux sociaux et la presse électronique maghrébine

TAOUS ACHOUR

Le dessin d'actualité, autrement appelé caricature, ce « donné à voir » qui emplit les plateformes électroniques et les rubriques des journaux, est un moyen de communication incontournable, frayant un raccourci vers les événements phares de l'actualité. C'est un art qui joue, selon Mira Falardeau (2015), un rôle prépondérant dans le développement d'un esprit critique chez le récepteur et la réceptrice et provoque des réactions et des commentaires drainant parfois des idéologies et des opinions jusque-là refoulées.

Ainsi, s'interroger autour des effets de la caricature sur les récepteurs et réceptrices, dans leur hétérogénéité, est le point d'ancrage de la présente étude. En effet, depuis la résurgence du phénomène d'esclavage en Libye, la mise en discours médiatique de la « vente » d'Africain-e-s a fait la Une de l'actualité, et nombreux et nombreuses sont ceux et celles qui ont réagi à un tel événement, inscrivant dans une dynamique de sens ses différents paramètres¹.

De fait, il semble pertinent de se pencher sur la réception et les *effets de sens*[footnote]Selon G. Guillaume, c'est le plan de l'expression des formes fondamentales de la langue en discours et des valeurs liées à leur actualisation (cité in Douay, Roulland, 1990 : 132).[/footnote] engendrés par la *sémiotisation*[footnote]C'est construire du sens, lire le sens du point de vue sémiotique ou partir du discours pour en étudier le procès de signification.[/footnote] du phénomène de l'esclavage dit « moderne » via les signes iconiques et linguistiques mais aussi au travers des diverses réceptions/interprétations affluant dans les commentaires. Il s'agit

1. Nous considérons le phénomène d'esclavage sous l'angle de ces paramètres : actants, victimes, procès.

d'appréhender l'hétérogénéité langagière qui s'offre à nous, de *visualiser ce qui est invisible*, d'interpréter et d'étudier la mouvance de l'aspect sémiotique² : chaque ponctuation, vocable, image ou couleur, etc. dans la représentation d'un phénomène qui refait surface dans un contexte nouveau. Autrement dit, quel serait l'effet de la caricature dans la construction/reconstruction des représentations des objets du monde? Quels sont les effets et les valeurs sémiotiques des composants iconiques et linguistiques des caricatures traitant du phénomène d'esclavage en Libye?

Approche méthodologique

Constitution du corpus

Pour répondre à cette interrogation, nous avons puisé la matière langagière dans les réseaux sociaux à l'instar de Facebook, Twitter et Hashtag qui constituent un espace propice à l'émergence de partages et de réactions. La majeure partie des caricatures sélectionnées et ayant engendré un foisonnement de commentaires sont issues de la presse électronique du Maghreb et de caricaturistes ayant partagé leurs dessins dans des espaces virtuels de groupes ou de pages dont la désignation suggère l'appartenance de leurs abonné-e-s et *followers* à l'aire géopolitique maghrébine.

La quantité des dessins ainsi collectés n'est pas considérable, étant donné que le phénomène appréhendé n'a pas fait plus d'une fois l'objet d'une satire par leurs auteurs ou autrices, mais la multitude des partages des caricatures en question a donné lieu à un nombre conséquent de *podcasts* (20 publications), ce qui a étoffé la matière discursive générée par les réactions des internautes (80 commentaires) en raison de la diversité des pages et des comptes des réseaux sociaux.

Parmi les caricatures ayant fait l'objet de notre choix figurent, entre autres, celles du dessinateur Karim Bouguemra dans l'organe *Le soir d'Algérie*, d'Ali Dilem, actif dans *Liberté*, celles du Hic dans le journal *El Watan*, de Djamel Lounis, caricaturiste de l'organe *Le jour d'Algérie* et celles qui ne

2. Selon C. S. Peirce, la sémiotique est la logique qui décrit les signes véhiculant du sens (Peirce, 1978 : 120).

sont pas éditées dans la presse maghrébine mais partagées dans des groupes d'internautes maghrébins, à l'instar du dessin de Carlos Latuff, caricaturiste brésilien d'origine syrienne, ainsi que quelques caricatures dont la signature n'est pas lisible.

Cadrage théorique

À partir du corpus constitué de caricatures et des discours sociaux qui leur sont afférents, des récurrences ont été repérées et cernées à la lumière d'une méthode qualitative. Il s'agit d'appréhender le contenu de la matérialité langagière qui s'offre aux destinataires en procédant, dans un premier temps, à une analyse sémiotique, au prisme du principe de la sémiotique peircienne³, permettant une lecture plurielle des éléments linguistiques (propos des personnages, titres, etc.) et iconiques (plan, angle de vue, personnages, aspect chromatique, etc.) des caricatures en les classifiant suivant leurs valeurs dénotatives et connotatives.

La décomposition en constituants, une fois effectuée, est suivie d'une analyse de discours dans la mesure où les commentaires générés par l'exagération du phénomène d'esclavage et, *a fortiori*, de sa résurgence constituent le réceptacle d'une kyrielle de points de vue reflétant la façon dont l'objet de communication est reçu par les membres du public et *leurs attitudes énonciatives*⁴. Ainsi, en inscrivant cette étude dans la perspective de l'analyse du discours, définie par P. Charaudeau comme étant la discipline qui a pour objet le « discours » en contexte construisant du sens, les énoncés produits par les internautes sont analysés en fonction des marques de *modalités*⁵ mises en œuvre dans les « dires ».

3. Fondée sur le triangle sémiotique de C.S. Peirce (cité in Everaert-Desmedt, 1990 : 139).

4. Point de vue des locuteurs et locutrices par les marques d'énonciation qui, selon E. Benveniste, marquent la présence du locuteur et de la locutrice dans son énoncé (Benveniste, 1970 : 14).

5. Selon Le Querler, c'est « l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé », ce qui se manifeste par des modes grammaticaux; temps; aspects; auxiliaires de modalité : pouvoir; devoir; négation; types de phrase : affirmation, interrogation, ordre; verbes modaux : savoir, vouloir; adverbes modaux : certainement, peut-être, etc. (Le Querler, 1996 : 61).

La réception au prisme de la sémiotique



Figure 1. Dessin d'actualité de Karim Bouguemra dans *Le Soir d'Algérie*, le 27-11-2017.

La complexité des signes brandis dans les caricatures que nous avons pu collecter renferme, aussi bien sur le plan de l'expression que sur le plan du contenu, des messages émergeant du rapport synergique entre les composants iconiques et linguistiques. À dessein d'illustrer les résultats de notre investigation et au regard de la redondance des occurrences sémiotiques dans le corpus soumis à l'analyse, le choix s'est porté sur les signes de deux caricatures (Figures 1 et 2), l'une de Karim Bouguemra, parue dans le

quotidien algérien *Le Soir d'Algérie* et partagée dans les réseaux sociaux, et l'autre de Carlos Latuff⁶, publiée dans le site web هنا صوتك *Voici votre Voix*⁷, dans la mesure où elles englobent les éléments connotatifs véhiculés par les autres figures. Ainsi, les exemples d'analyse ciblés s'articulent comme suit :

6. Caricaturiste brésilien d'origine syrienne qui se penche sur l'actualité du monde arabe.

7. *Voici votre voix* est le site arabe d'une radio hollandaise, une organisation médiatique à but non lucratif qui tente de mettre à la disposition des jeunes des informations dans des pays de restriction de la liberté d'opinion et d'expression. La fondation cible dix-sept pays à travers le monde, dont six pays arabes : Maroc, Libye, Égypte, Syrie, Arabie saoudite et Yémen. Accès : <https://hunasotak.com/about-us>.

À l'échelle linguistique

La caricature 1

Le dessinateur algérien Karim Bouguemra présente un dessin accompagné d'un intitulé, disposé dans la partie supérieure du cadran et en grandes marques typographiques à caractère gras, « Libye : après le pétrole, c'est le trafic d'esclaves », où le composant spatial est actualisé à travers une focalisation hiérarchisante,



Figure 2. Dessin d'actualité de Carloss Latuff/Hunasotak. Source : site web *هنا صوتك* (Voici votre voix), le 16-11-2017.

captivant de fait l'attention du récepteur sur l'importance des lieux où surgit le phénomène. La marque de ponctuation, les deux points succédant au mot « Libye », introduit une suite de vocables caractérisée par une mise en saillance du « trafic d'esclaves » par le recours au présentatif « c'est » et en usant d'un lexème péjoratif *trafic*, lequel aurait pu être substitué par l'entité *vente* ou par un outil d'économie spatiale et langagière comme la nominalisation *esclavage*.

Le titre de cette caricature générerait, par ces procédés, des valeurs connotatives chez le récepteur et la réceptrice en inférant l'importance de l'aire géographique où se produit le phénomène du *trafic d'esclaves*. Aussi, la métaphore substituant *l'or noir* à l'entité *esclave* convoque un univers de références correspondant à l'accord tacite entre la mafia occidentale et les milices libyennes en faisant allusion au « drame » que connaît, selon l'hebdomadaire *Courrier international*⁸, la Libye dès le lendemain des révoltes du « printemps arabe » ayant favorisé l'essor de la contrebande pétrolière.

8. « Lybie. À l'Ouest, le trafic florissant de l'or noir », *Courrier international*, 09-03-2017. Accès : <http://www.courrierinternational.com/article/libye-louest-le-traffic-florissant-de-lor-noir>. Consulté le 07-07-2018.

La parole du personnage/passeur, « Toujours dans l'exploitation de l'or noir ! », insérée dans la bulle et se trouvant au centre de l'image, est une figure de type métaphorique exagérant le *comportement xénophobe* et de rejet à l'égard des « migrant-e-s » africain-e-s. Il s'agit, dans cet exemple, d'une stigmatisation, une dévaluation, voire une chosification accentuée de l'homme africain, invitant le récepteur et la réceptrice lambda à prendre part à l'indignation contre un phénomène alarmant. Le *modalisateur*⁹ temporel « toujours » place l'esclavage dans la continuité du trafic de pétrole, ce qui laisserait entendre l'implication de milices ou d'autorités libyennes et de forces extérieures dans le phénomène en question.

La caricature 2

Les marques visuelles de la caricature de Carlross Latuff affichent des écriteaux suspendus aux cous des personnages, où l'on peut lire « للبيع » (à vendre) ou, en langue étrangère « *for sale* », des signes linguistiques véhiculant un contenu dénotatif correspondant à un contexte de « trafic d'esclaves » et connotant l'implication d'un gang libyen ou arabe et de forces étrangères dans le phénomène d'esclavagisme, un élément d'interprétation et de contenu attesté notamment par la présence du signe à *valeur symbolique* correspondant au drapeau américain planté sur la carte.

Au centre de l'image s'affiche l'expression verbale اهلا و سهلا في الديمقراطية الليبية (Bienvenue dans la démocratie libyenne), un procédé stylistique d'ironie qui invite le récepteur et la réceptrice à s'apitoyer sur le sort du pays et de prendre conscience que la démocratie inspirée de l'Occident, en l'occurrence par le modèle américain, est vouée à l'échec et a tourné au « drame » en engendrant le phénomène de « vente d'esclaves ».

9. Ce sont des termes ou expressions qui indiquent l'attitude du locuteur et de la locutrice vis-à-vis du monde, de son discours ou de son allocutaire. Accès : <http://www.analyse-du-discours.com/les-modalisateurs>.

À l'échelle iconique

La caricature 1

Le caricaturiste met en scène deux personnages : l'un portant des vêtements de couleur verte et une arme à feu, sur l'épaule, dévoilant un message connoté sur le statut (de milice) des passeurs, et présentant des facettes physionomiques grossières : une bouche étirée avec de grosses dents, tel « un requin venant de s'emparer d'une proie », les yeux écarquillés et exorbitants et une silhouette ventripotente. Cela connoterait sa soif de percevoir la somme d'argent que lui devrait le migrant africain qu'il tient de sa main droite. Le second personnage, réduit en esclavage, à la silhouette filiforme et de couleur noire, se caractérise par un visage dessiné grossièrement : des yeux plus ou moins écarquillés et un regard convergeant interne, de grosses lèvres arquées vers le bas, traduisant la misère endurée par le migrant dont les pieds sont présentés larges et nus contrastant avec des jambes maigres.

Les deux icônes¹⁰ sont mises en avant dans un plan moyen et sous un angle de vue en plongée, suscitant l'impression que le lecteur ou la lectrice se situe au-dessus des personnages présentés, ce qui véhiculerait un message symbolique correspondant à la détresse et la fragilité de l'Africain par effet d'écrasement. Les sujets exhibés se trouvent sur une surface de couleur jaune, un aspect chromatique qui renverrait à la couleur du désert regorgeant de richesses naturelles, à l'instar de l'or noir auquel est comparé le clandestin.

Ainsi, le plan iconique atteste et appuie les contenus et le sens généré par les propos intra-caricaturaux et le titre associé à l'image de cette caricature.

10. « Il s'agit d'un objet dynamique dont la qualité est reliée à son signe descriptif par une similarité qualitative ou ressemblance » (Peirce, 1978 : 120).

La caricature 2

Les signes chromatiques de l'image, à savoir la couleur grise de la carte, renverraient à la situation *triste et affligeante* caractérisant la société libyenne, ainsi que la misère endurée par les migrant-e-s africain-e-s. Ce plan d'expression connoterait par ailleurs la couleur froide d'un « hiver arabe », d'un *teint blafard et sans éclat*, sur lequel aurait débouché le mouvement de contestation des révoltes arabes. Quant à la couleur noire qui entoure l'espace géographique libyen, symbole de *vide et de néant*, elle évoquerait le chaos sociopolitique dans lequel baigne la région.

Le drapeau, présenté en dessous de la formule ironique sur l'instauration d'un régime démocratique en Libye, est l'emblème des États-Unis d'Amérique et de la mondialisation, voire de l'*exportation* de la démocratie. Cela attirerait l'attention du récepteur et de la réceptrice, par un message connotatif, sur *l'implication directe ou indirecte* de facteurs étrangers dans la résurgence du phénomène évoqué au sein de la Libye.

Les personnages aux traits amers semblent être métis ou maghrébins, tout en affichant des styles vestimentaires plutôt subsahariens, un aspect figuratif suggérant dans l'esprit du ou de la destinataire que les victimes de l'esclavage ne se limitent pas aux Africain-e-s subsaharien-ne-s.

La disposition des *esclaves* dans une échelle de plan d'ensemble et sous un angle de vue frontal aurait pour effet de donner l'impression que les migrant-e-s s'adressent directement au récepteur et à la réceptrice. Cela interpellerait le ou la destinataire sur *la détresse et la calamité* que traversent les sujets.

Les sujets mis en avant dans la partie supérieure de la carte et qui se superposent à l'expression centrale de l'image signifient la coprésence de deux *échecs* consécutifs, à savoir ceux de la transition démocratique et du passage des migrant-e-s, sans écarter la connotation du rapport de cause à effet suggéré entre ces éléments iconiques.

Au prisme des réactions sociales

Après avoir identifié les variables échafaudant les productions discursives des internautes/récepteurs, réceptrices affluant sur les réseaux sociaux, une analyse effectuée à la lumière des outils que procure l'approche discursive nous conduit au classement des occurrences en fonction des *attitudes de l'énonciateur*. Cela a permis d'identifier les traces de subjectivité par l'entremise des marqueurs spécifiques repérables au niveau des *modalités d'énonciation* (phrase assertive, exclamative, etc.) et des *modalités d'énoncé* (aléthique, épistémique, déontique, appréciative, affective), telles que l'attestent, ci-après, les attitudes décelées dans des fragments prototypiques de notre corpus :

- Modalités appréciatives¹¹ d'empathie : en sus des émoticônes qui émergent autour des caricatures, traduisant la fureur des récepteurs et réceptrices, des énoncés englobent des qualificatifs reflétant un sentiment d'indignation, de choc et de contrariété, qui révèlent un jugement de valeur dépréciatif à l'encontre des auteurs d'un tel acte jugé *inhumain* et *inadmissible*, tels que :

*مرضو و عقولهم طارت من رؤسهم لا تربحهم

(ils sont malades et écervelés, malheur à eux);

*Leila maintenant c'est les noirs qui payent les pots cassés c'est juste horrible comment peux ont vendre un être humain déjà que j'étais choqué pour les esclaves sexuel mais là sa dépasse

- Modalités évaluatives¹² identificatrices : des *éléments isotopiques*¹³ marquent une redondance dans les assertions proférées par les internautes. Force est de constater la prépondérance de lexèmes actualisant un aspect identitaire attribué aux auteurs mis en scènes dans les caricatures, comme le démontre cet extrait émergeant en réaction à un interlocuteur africain :

11. Voir l'échelle graduelle des valeurs modales (Galatanu, 1997 : 25).

12. *Ibid.*

13. Ensemble redondant de catégories sémantiques.

**ne pense pas que tous les arabes sont des esclavagistes ou des racistes, perso je suis maghrébin mais je pense que dans chaque communauté il y a des bons et des mauvais et chez les arabes aussi comme chez les noirs les blancs les maghrébins*

Les vocables mis en œuvre par cet internaute maghrébin actualisent une valeur axiologique (partiellement bon/mauvais) détachant l'acte d'esclavagisme de tout rapport absolu avec l'aspect identitaire et insérant l'appartenance des actants dans le moule de l'humanité comme l'atteste cet exemple :

**vous êtes en train de justifier le racisme noir envers les arabes??? J'aurais tout lu incroyable , déjà je ne suis pas arabe mais maghrébin et berbère ensuite il n'existe qu'une race la race humaine.*

Parallèlement, nous assistons, au fil des réactions, à une confrontation de propos « accusateurs » mettant en œuvre des modalités axiologiques, en désignant les auteurs du procès tantôt d'Arabes, de Libyens, ... tantôt d'Occidentaux, comme nous pouvons le constater dans ces extraits :

**Ils, les arabes, sont responsables de leurs actions. C'est eux qui décident de tuer, violer, torturer et vendre des humains [...] ils choisissent de les réduire en esclavage et même de tuer pour vendre les organes. [...] les atrocités ce sont les arabes qui les commettent;*

** je te rapelle que le magreb et composer que de berebere surtout la libye donc cest pas les arabe qui font sa mai bien les berbere mon ami faut arreter de tout metre sur les arabe larabie saoudite cest loin.*

Ou dans les passages suivants, où s'actualise l'appartenance identitaire occidentale à travers des procédés modalisateurs de certitude en accompagnant les assertions d'un univers de références basé sur un savoir et des connaissances du monde :

**المسؤول عن هذه الجريمة فرنسا و حكام مستعمراتها في افريقيا ومن يدفع الثمن ليبيا و إيطاليا و أوروبا*

(« le responsable de ce crime c'est la France et les autorités de ses anciennes colonies africaines et ce sont la Libye, l'Italie et l'Europe qui en paient le prix »)

– Modalités aléthiques de certitude :

** je n ai nul envie de culpabiliser les occidentaux dans la traite negriere mais on ne peut comparer l incomparable , la traite négrière en occident à duré jusqu au 19 è siècle .*

L'énoncé proféré ci-dessus fait référence à un savoir historique lequel confère une empreinte modale, aléthique et épistémique de certitude absolue à la relation binaire entre identité occidentale et esclavagisme.

Idem pour les productions énonciatives suivantes, où les locuteurs convoquent un monde de connaissances et de savoir implicite en vue d'inscrire leurs énoncés dans des modalités de certitude absolue, dites aléthiques :

**« dieu leur vienne en aide »!!!! Ce dieu qui dicte à ses croyants que l'esclavage est licite!;*

**Malheureusement si, cela existait aussi sous Khadafi [...];*

**certains disent que les premiers esclavagistes étaient les noirs eux même;*

**C'est malheureusement la vérité les arabes sont les plus grands esclavagistes au monde. 14 siècles d'esclavage contre 2 pour les occidentaux. c'est la réalité!*

- Modalités épistémiques de véracité : des énoncés du corpus, et majoritairement issus des pages des réseaux sociaux destinées aux Libyens, sont empreints de jugements de fait quant à l'existence du procès appréhendé dans l'image :

**La connerie n'a pas de fond chez certains! Qaddafi aimait les peuples noirs africains et a toujours essayé d'unir l'Afrique. Vous gobez tout ce qu'on vous racontent bêtement;*

**أجل الضغط على ليبيا للقبول بموضوع مخيمات للمهاجرين غير الشرعيين ومحرمهم حقوق فيقوا*

يا ليبياين

(« pour faire pression sur la Libye afin qu'elle accepte d'installer des camps pour migrants clandestins et leur octroyer des droits. Réveillez-vous, ô Libyens. »);

**خبثاء يدبروه حتي في عز القائلة و كله مفبرك و غير صحيح*

(« Ils sont trompeurs, même dans le pouvoir d'Elkaylah. Tout cela est fabriqué et pas vrai »);

*انا لا اضع مبررات لأعمال مهربي البشر الشنيعة ولكن ما اريد ان افهمه للعالم انه لا يوجد تجارة رقيق في ليبيا بل تجارة عبور للصفة الاخرى رسالتي الى السياسيين والكتاب والصحفيين والاعلاميين للمتوسط

(« Moi, je ne justifie pas les actes horribles des passeurs mais je voudrais faire comprendre au monde entier qu'il n'existe pas de vente d'esclaves en Libye mais plutôt un commerce de passage vers l'autre rive de la Méditerranée [...] »)

À travers les fragments sus-cités, se profilent des *procédés de modalisation* insérant les procès de la « traite d'esclaves » en Libye dans un *monde de l'impossible*, par des *modalités d'énonciation interrogative* et des *propositions assertoriques* négatives mettant en exergue la *non validabilité* de la relation prédicative entre Libye et esclavage.

Par ailleurs, on assiste à l'actualisation de modalités, provenant d'un nombre réduit d'internautes, attestant de la véracité de l'existence du phénomène caricaturé. Il s'agit de la *validation de la prédication* du procès dans la sphère libyenne tel que l'attestent les propos ci-après :

*هذا ما ارادته الشعوب لإنفسها،، فوصلوا الى هذا الحال بجبنهم وسكوتهم وخنوعهم وخضوعهم وما ريك بظلام للعبيد

(« c'est ce que les peuples ont cherché, eux-mêmes, alors ils en sont venus à cette situation par leur lâcheté, leur silence, leur subjugation et dieu ne lèse point ses serviteurs. »);

*كيما نحن في جزائر بعثو قوافل وقبضو عليهم أموال توجار.ازمات يعني مهربي لي البشر

(« C'est comme chez nous en Algérie, on a envoyé des convois qui ont été saisis avec les sommes d'argent des passeurs de migrants »);

*كم انتم منا فقولنا فيها العرب انما يحصل في ليبيا من تجار ةلر قيقليو ليديا اليوم بلو فيجيمعدو لالشمالالا فر يقيان تجار ةالر قيقعر فتمو هافيال عصر الجاهليو فيصدر الاسلام

(« Comme vous êtes hypocrites, ô Arabes. Ce qui se passe en Libye comme le commerce d'esclaves ne date pas aujourd'hui, mais, et dans tous les pays d'Afrique du Nord, la traite des esclaves vous la connaissez depuis l'époque préislamique et à l'avènement de l'Islam »);

* كل الامور الفاحشه والاعمال الشنيعة موجوده في ليبيا

(« Toutes les absurdités et les actes odieux existent en Libye »)

Ces configurations linguistiques revêtent des procédés qui inscrivent le procès de « vente d'esclaves » dans une *visée temporelle durative ouverte* en usant de l'adverbe « *depuis* » et du verbe « *persiste* » et en étayant son existence par des éléments de *mise en saillance* « *Présentatifs; redondances* », ce qui suggère que l'acte en question serait une *pratique courante* chez les populations arabes.

Conclusion

La présente étude a permis de dévoiler, sur le plan iconique, plastique et linguistique, des effets de sens générés par la caricature de l'esclavage, lesquels oscillent entre génération de *modalités* empathisant à l'égard des migrant-e-s et *jugements de fait et de valeur* que revêt une grande part des signes répertoriés. En effet, les messages symboliques et connotatifs des signes mobilisés ont suscité l'émergence de valeurs sémiotiques et d'*univers de référence* façonnant une conception renouvelée du phénomène caricaturé, tout en lui conférant une dynamique de sens.

En guise de précision, le processus de réception a donné lieu à une reconstruction des objets du monde suggérés par l'image caricaturale et ce, en attribuant aux responsables de ces *ventes d'esclaves* des aspects identitaires (arabes; africains; libyens, occidentaux) et en inscrivant le phénomène dans un monde allant du possible à l'impossible et du certain à l'incertain.

Références

- Benveniste E., 1970, « L'appareil formel de l'énonciation, dans *Langages*, n°17, pp.12-18.
- Cervoni J., 1987, *L'énonciation*, Paris, P.U.F.
- Charaudeau P., Maingueneau D., 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Cozma A.-M., 2015, « L'usage de la modalité en Sémantique des Possibles Argumentatifs : comment le modèle théorique fait évoluer la notion. », in *Signes, Discours et Sociétés*, n° spécial. Accès : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=4382>. ISSN 1308-8378.

- Douay C. et Roulland D., 1990, *Vocabulaire technique de la psychomécanique du langage*, Rennes, PUR.
- Everaert-Desmedt N., 1990, *Le processus interprétatif: introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Éd. Mardaga, 1990.
- Everaert-Desmedt N., 2011, « La sémiotique de Peirce », in Louis Hébert, dir., *Signo*, Québec. Accès : <http://www.signosemo.com/peirce/semiotique.asp>.
- Falardeau M., 2015, *Humour et liberté d'expression*, Laval, PUL.
- Galatanu O., 1997, « Les argumentations du discours lyrique » dans *Écriture poétique moderne le narratif, le poétique, l'argumentatif*, Nantes, CRINI – Université de Nantes, pp.15-36.
- Joly M., 1994, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan.
- Le Querler N., 1996, *Typologie des modalités*, Caen, Presse Universitaire de Caen, 1996.
- Peirce C. S., 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Rabatel A., 2012, « Positions, positionnements et postures de l'énonciateur », *TRANEL. Travaux Neuchâtelois de Linguistique*, 56, pp. 23-42.

Résumé/مقدمة/Abstract

La présente étude dévoile les effets suscités par les caricatures traitant de faits sensibles à travers une approche située à la croisée de la sémiotique, inspirée des concepts développés par C.S. Peirce, et de l'analyse de discours telle que développée par P. Charaudeau. Ainsi, partant du postulat que les constituants sémiotiques de l'image, en tant qu'outil de communication, sont un signe exprimant des idées par un processus dynamique de réception et d'interprétation, notre interrogation a porté sur l'impact des signes iconiques et linguistiques des caricatures sur les récepteurs et réceptrices et leur interprétation du phénomène d'esclavage, sous sa *forme originelle*, à l'ère du XXI^e siècle. L'exploration de caricatures et de réactions d'internautes à leur égard sur les plateformes des réseaux sociaux a permis de déceler une attitude empathique à l'égard des victimes et, parfois, sceptique quant au procès de *vente d'esclaves* tout en catégorisant le phénomène selon des paramètres identitaires.

Mots-clés : Caricature, réception, esclavage, signes, réseaux sociaux.

استقبال رسوم كاريكاتورية تعالج العبودية في ليبيا في شبكات التواصل الاجتماعي والصحافة الإلكترونية المغاربية تكشف هذه الدراسة عن آثار الرسوم الكاريكاتورية التي تتعامل مع الحقائق الحساسة من خلال مقارنة تقع على مفترق الطرق السيميائية، مستوحاة من المفاهيم التي طورها «ش. س. بيرس»، وتحليل الخطاب كما طورها «ب. شارودو» وبالتالي، بدءاً من الافتراض القائل بأن العناصر المكونة للصور في الصورة، كأداة للتواصل، هي علامة تعبر عن الأفكار من خلال عملية ديناميكية من الاستقبال والتفسير، ركز استجابي على تأثير العلامات الرمزية واللغوية للصور. الرسوم الكاريكاتورية على أجهزة الاستقبال وتفسيرها لظاهرة العبودية، في شكلها الأصلي، في عصر القرن الحادي والعشرين. مكن استكشاف التحركات وردود فعل مستخدمي الإنترنت تجاههم على منصات وسائل التواصل الاجتماعي من اكتشاف موقف متعاطف مع الضحايا، وأحياناً يشككون في عملية التحول إلى عبودية مع تصنيف هذه الظاهرة وفقاً لمعلمات الهوية.

تلعب الرسوم الحالية، والمعروفة باسم الرسوم الكاريكاتورية، «هذا المشهد» الذي يملأ المنصات الإلكترونية وعناوين الصحف، دوراً مهماً كوسيلة للتواصل توفر اختصاراً لأهم الأحداث في الأخبار. وفقاً لما قاله «ميرا فالاردو»، إنه فن يلعب دوراً مهماً في تطوير روح انتقادية في المتلقي ويثير ردود فعل وتعليقات تستنزف أحياناً الأيديولوجيات والآراء المكبوتة.

وبالتالي، فإن التساؤل حول آثار الرسوم الكاريكاتورية على المستقبلات، في عدم تجانسها، هو نقطة التركيز في هذه الدراسة. في الواقع، منذ عودة ظاهرة العبودية في ليبيا، احتل الحديث الإعلامي حول «بيع» الأفارقة عناوين الصحف، وقد تفاعل الكثيرون مع هذا الحدث، مؤدياً إلى ديناميكية في معنى المعلومات المختلفة.

في الواقع، يبدو من المناسب النظر إلى الاستقبال وتأثير المعنى الناشئ عن شبه ما يسمى بظاهرة العبودية «الحديثة» عبر العلامات الرمزية واللغوية، ولكن أيضاً من خلال مختلف الاستقبالات / التفسيرات التي تنتدق من التعليقات. إنها مسألة فهم التباين اللغوي الذي يُعرض علينا، لتصوير ما هو غير مرئي، لتفسير ودراسة حركة الجانب السيميائي: كل علامات ترقم أو مصطلح أو صورة أو لون، ... في تمثيل ظاهرة تطفو على السطح في سياق جديد. بمعنى آخر، ما هو تأثير الكاريكاتير في بناء / إعادة بناء تمثيلات كائنات العالم؟ ما هي الآثار والقيم السيميائية للمكونات الرمزية واللغوية للرسوم الكاريكاتورية التي تتعامل مع ظاهرة الرق في ليبيا؟

كلمات مفتاحية: الكاريكاتير. الاستقبال. العبودية. علامات. الشبكات الاجتماعية

Title : The Reception of Caricatures about Slavery in Libya in Social Networks and On-Line Maghrebi Press

The present study reveals the effects caused by caricatures dealing with sensitive facts through an approach located at the crossroads of semiotics, inspired by the concepts developed by C.S. Peirce, and the discourse analysis as developed by P. Charaudeau. Thus, starting from the postulate that the

semiotic constituents of the image, as a tool of communication, is a sign expressing ideas through a dynamic process of reception and interpretation, our interrogation has focused on the impact of the iconic signs and linguistic caricatures on the receivers and their interpretation of the phenomenon of slavery, in its original form, in the era of the twenty-first century. The exploration of caricatures and the reactions of Internet users towards them on social media platforms made it possible to detect an empathic attitude towards the victims and, sometimes, skeptical about the slave sale process while categorizing the phenomenon according to identity parameters.

Keywords : Caricature, reception, slavery, signs, social networks.

3. Web films et réceptions : l'arabe est-il la langue du paradis?

ABDELKADER SAYAD

Dans cette contribution, nous nous proposons d'aborder la réception de certains contenus multimédias, qui sont de plus en plus diffusés sur les plates-formes de partage de vidéos et sur les réseaux sociaux numériques : il s'agit des séquences vidéo à visée éducative¹, ou du moins présentées comme telles, mais qui comportent parfois aussi une dimension militante suffisamment marquée pour qu'elles puissent être considérées comme de la propagande. Aussi, ces objets audiovisuels ont la spécificité, selon les contextes, de susciter diverses réactions chez les internautes, certains les envisageant comme des contenus purement pédagogiques, d'autres y voyant l'amorce d'une polémique. Ce dernier type de réception est d'autant plus important quand ces contenus bénéficient d'un effet « d'amplification » de la part des médias lourds (télévisuels) et d'une large diffusion sur les réseaux sociaux numériques (RSN). Une telle réaction dépend également du contexte de production de ces contenus, surtout s'ils sont diffusés dans une conjoncture délicate, où la société se remet en question dans plusieurs domaines et sur diverses questions.

L'exemple qui illustre ce phénomène et qui sera abordé dans cette étude est relatif à ce qui est communément appelé « l'affaire de l'enseignante Sabah » : à l'automne 2016, cette dernière réalisa avec ses élèves une séquence vidéo² en selfie, dans laquelle elle parle de « valeurs morales », des « conditions de réussite » dans le cursus scolaire, de « religion », avant de consacrer une large place à la langue arabe, qu'elle qualifie de « langue du paradis ». Cette séquence vidéo, reprise et partagée des milliers de fois sur internet, suscita de très vives réactions chez les internautes, certaines ayant salué cette initiative, tandis que d'autres l'ont considérée comme un « vil acte d'endoctrinement ». Dès lors, plusieurs questions s'imposent : Comment les internautes algérien-ne-s ont-ils et ont-elles perçu cette

1. Termes utilisés faute d'une meilleure dénomination.

2. Cette séquence est toujours disponible sur plusieurs chaînes YouTube. Accès : <https://youtu.be/UiEgNWt7Hyo>.

séquence vidéo? Pourquoi a-t-elle suscité de telles réactions? Comment la réception de tels objets audiovisuels sur les forums de discussion peut-elle être analysée à l'aide d'un logiciel d'analyse de contenus tel que Tropes³? Finalement, en quoi cette analyse peut apporter un éclairage sur les clivages qui traversent aujourd'hui la société algérienne autour de questions sociopolitiques, qui ont trait à la construction identitaire et à propos desquelles l'école constitue un enjeu majeur?

Afin de répondre à ces questions, nous exploiterons essentiellement des commentaires postés par les internautes sur un forum de discussion algérien. Devant l'importance et la complexité d'un tel corpus, nous présenterons dans un premier temps les caractéristiques du forum de discussion, avant de le soumettre à une analyse textométrique. Cette dernière, par le biais du logiciel Tropes, pourrait ainsi fournir un point de vue global sur un corpus relativement important. Cette approche sera privilégiée en raison des avantages qu'elle offre à l'analyste, qui est de plus en plus « confronté à une multitude de textes, aussi éphémères qu'envahissants » (Maingueneau, 2000 : 19).

Le contexte de diffusion de la vidéo

En septembre 2016, période qui a coïncidé avec la rentrée scolaire 2016/2017 en Algérie, l'opinion publique nationale, mais aussi internationale, a été secouée par une affaire peu coutumière à cette période de l'année. Une enseignante du cycle primaire prend l'initiative de réaliser une séquence vidéo dans sa classe de cours d'arabe, avec ses propres élèves et au sein même de l'établissement où elle exerce, avant de la diffuser sur les plateformes de partage de vidéos et les RSN. Cette vidéo véhicule en apparence un contenu éducatif on ne peut plus normal : elle commence d'abord par souhaiter une bonne année scolaire à ses élèves, avant de les exhorter à faire preuve de plus d'application, plus de motivation dans leurs études... autant de principes que chaque enseignant se doit de transmettre, directement ou indirectement, à ses élèves surtout à ce stade de leur apprentissage. Le

3. Contrairement à d'autres logiciels comme Alceste qui s'arrêtent à l'analyse morphosyntaxique, Tropes propose des analyses morphosyntaxique et sémantique, qui s'appuient sur des statistiques textuelles.

message transmis par l'enseignante prend une autre tournure quand elle aborde l'utilisation de la langue arabe et son statut de « langue sacrée ». De fait, elle affirme : « nous ne parlerons qu'en langue arabe » ; « la langue arabe est la langue des gens du paradis ». Cette séquence vidéo qui, selon son autrice, a un objectif pédagogique, devient du jour au lendemain l'objet d'une grande polémique dans toutes les sphères de la société, avec des réactions très partagées.

La polémique suscitée par la diffusion de cette séquence vidéo est observable principalement dans trois sphères sociales : tout d'abord, il convient de citer la réaction des autorités officielles, représentées par le ministère de l'Éducation nationale, qui s'est exprimé sur cette affaire par le biais de conférences de presse et de tweets. Lors d'une conférence de presse, Noria Benghabrit, la ministre de l'Éducation nationale, promet qu'il « va y avoir une enquête. Si les faits se vérifient, il y aura une commission de discipline, c'est tout ». Et elle ajoute : « nous sommes dans un secteur sensible, et tous ceux qui intègrent ce secteur doivent respecter les lois » (Amokrane, 2016). Néanmoins, l'intervention de la ministre suscite une nouvelle polémique chez ses détracteurs et détractrices, qui la perçoivent comme un « acte de guerre » contre la langue arabe. Cela pousse d'autres ministres et personnalités publiques à réagir à leur tour pour soutenir la position de la ministre et appuyer les réformes qu'elle a initiées dans son secteur.

Les médias classiques, nationaux et internationaux, ont eux aussi manifesté un grand intérêt à cette affaire et ont réagi durant de nombreux jours : plusieurs articles dans les grands quotidiens nationaux, aussi bien arabophones que francophones, ont abordé cette polémique en insistant sur les réactions de la sphère politique (les membres du gouvernement mais aussi les partis et personnalités politiques). Même réaction du côté des chaînes de télévision privées, où de nombreuses émissions de débat ont été entièrement consacrées à cette affaire, qui ont le plus souvent débouché sur des questions plus générales, comme la place de la langue arabe dans le système éducatif et universitaire algérien, ainsi que l'enseignement des langues étrangères en Algérie, notamment la langue française. D'autres chaînes de télévision étrangères comme *France 24* et *Al Jazeera* ont, elles aussi, abordé cette affaire.

La troisième sphère à avoir réagi est celle des internautes algérien-ne-s. Ces derniers et dernières ont réagi de différentes manières : soit directement, par le biais de vidéos où ils et elles ont pris la parole, vidéos postées en général sur YouTube⁴. D'autres ont préféré créer des images et affiches, le plus souvent à caractère humoristique, pour soutenir ou dénoncer l'enseignante. Un autre type de réaction, celui qui nous intéresse, est véhiculé via les commentaires postés sur les forums et les RSN. Durant plusieurs jours, pratiquement toutes les grandes pages de Facebook ainsi que celles des différents forums algériens ont vu défiler un nombre très important de commentaires et réactions par rapport à cette « affaire ». Ce dernier type de réaction est de loin le plus important, car il traduit la manière dont cette affaire a été perçue par la société en général et pourrait donc expliquer ses motivations.

Devant cette participation massive des internautes algérien-ne-s, il convient de se poser des questions sur ce qui la motive et sur les associations sémantiques que les internautes ont été amené-e-s à faire. Notre hypothèse est que la diffusion de cette vidéo a été pour de très nombreux et nombreuses algérien-ne-s l'occasion de revenir sur certaines questions identitaires : pour une majorité, cette vidéo a constitué un élément déclencheur pour aborder la question de l'identité, marquée par la langue arabe (à laquelle on oppose systématiquement la langue française) et la religion musulmane, autant de sujets qui restent toujours au centre des débats, voire des tensions, depuis l'indépendance du pays en 1962⁵. Il faut dire que l'internet s'est transformé ces dernières années en un lieu de débat, en un espace d'affirmation d'une « identité », et ce, en l'absence d'autres espaces de liberté où les citoyen-ne-s pourraient s'exprimer librement. C'est pourquoi les internautes algérien-ne-s ne ratent pratiquement aucune occasion de s'approprier cet espace, même s'il demeure virtuel.

Étudier la façon dont cette séquence vidéo a été reçue par les internautes est une manière aussi de reconstituer les représentations des Algérien-ne-s par rapport à la question identitaire, dans ses versants linguistique et religieux, tout en revenant sur les origines de ce malaise.

4. Certain-e-s enseignant-e-s, par solidarité, ont posté des vidéos similaires à celle de l'enseignante Sabah, défiant ainsi leur ministère de tutelle.

5. Voir Dourari, 2003.

Ces questions ne sont pas simples à aborder, d'autant que le corpus objet d'étude, qui est tiré d'un forum de discussion asynchrone, présente des caractéristiques hétérogènes et se distingue par son aspect quantitatif assez important. Ce même corpus présente aussi certains avantages comme le fait de regrouper dans le même espace des réactions authentiques d'internautes, disposés à échanger sur un sujet donné, ce qui lui confère une certaine représentativité. Ces aspects ne sont pas valables pour les médias classiques, dont le discours est toujours motivé par des considérations économiques, idéologiques ou autres.

Comment analyser à présent ce discours numérique? Cette question a mobilisé beaucoup de chercheur-e-s⁶, étant donnée la nature d'un tel corpus. Ainsi, selon Christine Barats, ce dernier constitue « un ensemble documentaire sans équivalent, un conglomérat multilingue et multimodal qui comporte, il faut le souligner, une composante textuelle prépondérante » (Barats, 2013 : 102). Malgré ces spécificités, « il est cependant possible de constituer sur le web des ensembles relativement homogènes de données permettant de vérifier les hypothèses à l'aide d'outils de mesure tout en explorant de façon évolutive des espaces langagiers bien ciblés sur le plan social ou institutionnel » (*ibid.* : 105-106).

Pour l'analyse de notre corpus, formé d'échanges sur le forum Algérie-DZ, nous procéderons à une analyse textométrique par le biais du logiciel Tropes, qui permet d'avoir une vue d'ensemble de son contenu sémantique. Ce logiciel fait partie des « outils reposant sur des ontologies ou des dictionnaires », comme l'indiquent Jean-Marc Leblanc, Serge Fleury et Émilie Née (2017 : 131) :

plusieurs logiciels partent de catégories préexistantes, constituées à partir de listes lexico-sémantiques que l'on appelle parfois « ontologies » ou « ontologies sémantiques ». C'est notamment le cas du logiciel Tropes, qui projette un dictionnaire sur le corpus, dictionnaire se présentant comme une grille sémantique. [...] Les catégories sémantiques projetées sur le texte correspondent aux grands thèmes du texte analysé.

6. Voir à ce propos les travaux de Marie-Anne Paveau (2017), Laura Calabrese (2011) et F. Liénard & S. Zlitni (2015).

L'objectif est de voir s'il y a une convergence dans les différentes manières qu'ont les Algérien-ne-s d'envisager leur identité collective et la nature des relations qu'ils et elles établissent entre ses composantes.

Les forums comme terrain d'observation

Depuis la généralisation de l'usage de l'internet dans le monde au début des années 1990, les forums de discussion asynchrones se sont imposés comme des espaces de partage d'informations et de discussion libre. Comme le souligne Michel Marcoccia, les forums de discussion sont des espaces de débat, où les « activités intellectuelles » les plus intenses peuvent avoir lieu :

Les forums de discussion sont des espaces numériques de discussion qui permettent à des utilisateurs de gérer des activités intellectuelles collectives, que ce soient des simples discussions ou des processus complexes de résolution de problèmes ou d'aide à la décision (Marcoccia, 2001 : 11).

Cette caractéristique est très intéressante dans le cadre de ce travail, qui est centré sur la réception d'une séquence vidéo objet d'une polémique :

Les forums de discussion sur l'internet (de type usenet) offrent à celui qui les analyse la possibilité d'observer de nombreux phénomènes intéressants, autant du point de vue des formes de cognition collective que des possibilités de gestion coopérative par les acteurs de leurs activités en communauté (*ibid.*).

L'une des principales raisons qui nous ont poussé à choisir un forum de discussion comme terrain d'observation est la possibilité d'analyser les échanges entre internautes qui, en dépit de leurs différents points de vue, convergent sur des représentations plus ou moins stables en matière de réception et expriment une cohérence globale dans leur manière d'envisager cette séquence vidéo. Vu les objectifs que l'on s'est fixés dans le cadre de cette contribution, le corpus offert par les forums semble être de ce fait une option idéale. En effet, ce corpus offre de très nombreux avantages, comme par exemple la possibilité de travailler sur des « échanges authentiques produits en l'absence de l'analyste qui les enregistre » (Marcoccia, 2004 : 34), ce qui permet d'avoir une vue relativement objective sur les grandes

questions d'actualité soulevées et débattues dans une société donnée. Autre avantage et pas des moindres, « ces corpus sont homogènes, définis par leur mise en mémoire et par le dispositif ou l'institution qui a assuré cette mise en mémoire » (Maingueneau, 2000 : 22). Ces avantages permettent de considérer les forums comme des espaces qui offrent une sorte de tribune libre où les participant-e-s traduisent par leurs interventions les grandes tendances de la société. Analyser les forums de discussion est donc l'un des meilleurs moyens d'approcher la manière dont la vidéo étudiée a été reçue et comment les grandes questions liées à la langue et à la religion sont envisagées par la société algérienne.

Présentation du forum terrain d'étude

Le forum de discussion francophone choisi dans le cadre de cette étude est rattaché au site d'actualité Algérie-DZ⁷ et s'appelle « Forum ALGERIE⁸ ». Sur sa page d'accueil, on retrouve une courte présentation de ses objectifs : « Bienvenue sur Forum Algérie, la communauté du site algerie-dz.com, votre fenêtre sur l'Algérie et le monde ! »

Ce forum est étroitement lié à l'actualité, mais il est ouvert aussi sur d'autres sujets, en lien avec l'économie, la culture et la santé, entre autres thématiques. L'accès au site est libre, n'importe quel-le internaute pouvant accéder aux contenus déjà postés. Mais il requiert une inscription, dès lors que l'on souhaite participer aux discussions en postant des messages ou en ouvrant une nouvelle discussion. L'inscription nécessite d'approuver au préalable une « nétiquette » précisant les règles du forum. Sur cette dernière, il est mentionné que les propriétaires du forum ne peuvent être tenus responsables des messages postés sur le forum, étant donné le nombre important de ces derniers :

Bien que les administrateurs et les modérateurs de Forum ALGERIE essaient d'écarter tout message répréhensible de ce forum, il leur est impossible de contrôler tous les messages. Ceux-ci expriment

7. Ce site internet propose des synthèses des articles et dépêches des agences de presse afin d'offrir une information complète sur l'actualité. Accès : <http://www.algerie-dz.com/>.

8. Accès : <http://www.algerie-dz.com/forums/index.php>.

uniquement les opinions de leur auteur. Les propriétaires de Forum ALGERIE et Jelsoft Enterprises Limited (développeurs de vBulletin) n'entendent donner ni approbation, ni improbation des propos émis sur ce forum. Ils ne sauraient être considérés comme responsables du contenu des messages dont ils ne sont pas les auteurs⁹.

La discussion qui a retenu notre attention est rattachée à la section « Algérie actualités ». Elle s'ouvre sur une publication signée du pseudonyme « zaki17 » et intitulée « Des enseignants solidaires avec l'institutrice de Batna » : il s'agit d'un court article, manifestement publié aussi sur le réseau Facebook (avec l'adresse de la page juste en bas), où l'auteur dénonce « le buzz » créé autour de cette affaire par « les détracteurs de Benghebrit, notamment sur Facebook, [qui ont] tenté de faire dévier le débat en évoquant l'acharnement de la ministre contre la langue arabe, motif qui serait, d'après eux, la seule raison pour laquelle l'enseignante sera soumise à une enquête ».

Cette première publication se veut en quelque sorte une invitation au débat, adressée par l'auteur à tous les internautes qui s'intéressent à l'actualité. Cette page se transforme par conséquent en un espace de débat sur le bien-fondé de l'acte de l'enseignante qui avait réalisé et publié la séquence vidéo. Ces discussions vont s'étaler sur plusieurs pages (7 pages en tout) regroupant des messages publiés entre le 07/09/2016, 17h43 (publication du premier message) et le 12/09/2016, 15h01 (dernier message¹⁰).

Tous les internautes qui ont participé à cette discussion ont utilisé des pseudonymes comme, à titre d'exemple, « zaki17 », « elfamilia », « Capo », « asdecoeur », « Rosella ». L'anonymat est donc la règle sur ce type de forum, où l'on peut s'exprimer librement sans être identifié, chaque internaute ayant la possibilité de publier ou de répondre à un commentaire posté par un autre, créant ainsi un fil en continu et renouvellement. Si le débat s'ouvre de manière sereine, sur des considérations purement pédagogiques, il se transforme très vite en un espace de tension où l'on évoque les sujets les plus controversés, que l'on essayera de cerner par le biais du logiciel Tropes.

9. Accès : <http://www.algerie-dz.com/forums/register.php?do=signup>.

10. Dans un forum de discussion en ligne, il n'y a pas *a priori* de fin, chaque internaute pouvant réagir à n'importe quel moment, pour peu que le forum continue d'exister.

Utilisation du logiciel Tropes

Compte tenu de sa relative importance, étant constitué d'un ensemble d'échanges entre internautes sur plusieurs jours, le corpus choisi nécessite une approche quantitative, faisant appel à l'analyse de données textuelles assistée par ordinateur. Plusieurs logiciels existent dans ce domaine et donnent des résultats probants, en fonction des objectifs que l'on se fixe dans les différentes études. S'agissant du présent travail, l'aspect qui a suscité notre intérêt est relatif aux contenus des échanges dans le cadre d'un forum de discussion. Autrement dit, comment cette affaire a été perçue par les internautes et quelles sont les grandes thématiques qu'ils et elles ont débattues? Quels termes ont été utilisés pour commenter la démarche de l'enseignante « Sabah » et quelles informations cela met-il en exergue sur les types d'associations que les Algérien-ne-s établissent dans ce cadre d'échanges sur des composantes identitaires? L'outil qui semble le plus adapté à cette tâche est Tropes, qui est un logiciel développé par Pierre Molette et Agnès Landré sur la base des travaux de Rodolphe Ghiglione¹¹, permettant une analyse de contenu à partir d'un découpage propositionnel du discours. « Ce type de logiciel relève davantage d'une logique d'analyse de contenu : on "traverse" les formes pour accéder directement au contenu » (Leblanc, Fleury, Née, 2017 : 132). Il permet donc de mettre en évidence un certain nombre d'informations comme le style général du texte, les univers de référence, etc. Ces fonctionnalités permettent d'avoir une vue d'ensemble du corpus : « L'affichage des Univers de référence, des Références utilisées et de leurs Relations vous conduit au cœur du discours : vous verrez apparaître, par importance décroissante, tous les acteurs, objets, choses et concepts mis en scène dans le texte »¹².

Dans le *Manuel de référence* du logiciel Tropes (version 8.4), on considère que

11. Pierre Molette est ingénieur informaticien, ancien membre du Groupe de Recherche sur la Parole à l'Université de Paris VIII; Agnès Landré était maître de conférences à l'Université de Paris VIII; Rodolphe Ghiglione était le directeur du Groupe de Recherche sur la Parole à l'Université de Paris VIII. Voir l'article « Tropes » sur Wikipédia. Accès : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tropes_\(logiciel\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tropes_(logiciel)).
12. *Manuel de Tropes*, 2013 : 13. Accès : <https://www.tropes.fr/ManuelDeTropesV840.pdf>.

L'analyse de contenu est [...] un ensemble de moyens pour tenter de savoir : – Quels sont les principaux acteurs à l'œuvre dans le texte? – Quelle est la structure des relations qui les lient? – Quelle est la hiérarchie de ces relations et leur évolution? En un mot l'analyse de contenu consiste à faire apparaître l'ossature du texte, c'est-à-dire son sens (*ibid.* : 5).

En ce qui concerne le style général du texte soumis à l'analyse, le logiciel Tropes indique que le corpus est « plutôt argumentatif » avec une prise en charge à l'aide du « je ». Selon les explications fournies par le logiciel, le style argumentatif est un ensemble « qui discute, qui compare ou qui critique ». Il est marqué par la présence de mots spécifiques comme les connecteurs (mais, cependant, sinon, etc.), des modalisations d'intensité (très, trop, quelques, plusieurs, etc.) et des modalisation/négation (pas, aucune, personne, ne, etc.). En ce qui concerne la prise en charge à l'aide du « je », on constate que « de nombreux pronoms personnels à la première personne du singulier (“je”, “moi”, “me”) ont été détectés ». Cette structure est renforcée par des verbes d'état, comme « être » et des verbes d'action comme « faire », « dire », « pouvoir » « parler ». Les adjectifs subjectifs, qui expriment un jugement de valeur ou une réaction émotionnelle, sont nettement supérieurs (25,5%) par rapport aux adjectifs objectifs (14,4%). Ces premiers résultats confirment certaines caractéristiques des forums, qui sont des espaces de débat et de discussion où les internautes n'hésitent pas à prendre la parole pour exprimer et défendre leur point de vue. Comme il s'agit aussi d'une interaction, chaque participant-e à la discussion essaye de faire admettre son opinion auprès des autres internautes.

Le logiciel fournit aussi d'autres types d'informations sur le corpus, notamment sur les « univers de référence » : selon le manuel de Tropes, « les univers de référence représentent le contexte. Ils regroupent, dans des classes d'équivalents, les principaux substantifs du texte [...] ». Le logiciel détecte les Univers de référence en utilisant deux niveaux de représentation du contexte (Univers de référence 1 et 2) » (*ibid.* : 11).

Ainsi, chaque univers détecté correspond à un niveau de précision, en allant du plus général (univers 01) au plus particulier (univers 02). Pour des raisons pratiques et afin d'éviter d'éventuelles redondances, nous nous limiterons à l'univers de référence 01 en reprenant les cinq grands thèmes traités dans les corpus avec les références qui leur sont liées.

Tableau 1. L'univers de référence 01 et ses thématiques.

Univers de référence 01	Références
Éducation	Enseignant-e-s; institutrice; rentrée scolaire; élèves éducation; ministre de l'éducation nationale; école; pédagogie; pédagogue; étudiant-e; parents d'élèves; lycées; prof; apprentissage; baccalauréat; scolarité; maîtresse; étudiant-e;
Religion	Paradis; enfer; école coranique; Coran; Dieu; musulman; athée; juif; chrétien; anges; anti-musulman; islamistes; islam; Allah; Thora; Bible; évangiles; grande mosquée; théologie musulmane; croyances; religieux; islam rigoriste; lieu de culte; prières; frères musulmans;
Communication	Forum; débats; enquête; autorisation; enquête; motif; endoctrinement; communication; apologie; tables rondes; concertation; polémique; info; consentement; colloque; éloge; influence; affirmations; discours; paroles;
Afrique	Algérie; Batna; algériens; algérienne; Alger; chaouia; Maroc; Kabylie; numides; Aurès; berbères; Sahara;
Langue	Langue; proposition; langue de Molière; mots; langue maternelle; arabophone; vocabulaire; phrase.

Ainsi, le premier univers de références en termes d'importance est « éducation » suivi de très près par « religion ». Cela constitue un résultat somme toute logique, dans la mesure où l'actualité commentée par les internautes renvoie à l'initiative de l'enseignante qui a posté une vidéo de ses élèves sur internet. Les références qui renvoient à ces univers sont, concernant l'éducation, des termes comme « enseignant-e-s; institutrice; élèves », qui ne sont pas connotés péjorativement ou pouvant déclencher une polémique, ce qui n'est pas le cas concernant la religion. En effet, il existe certes des termes dénués de toutes connotation comme « Paradis; enfer; Coran; Dieu; musulman; athée; juif; chrétien » mais aussi des références portant des jugements de valeur comme « anti-musulman; islamistes; islam rigoriste; frères musulmans ». Par ailleurs, une comparaison est établie entre l'« école » située dans l'univers « éducation » et des lieux d'éducation religieuse comme « école coranique »; « grande mosquée »; « lieu de culte », par exemple dans ce commentaire :

Capo 07/09/2016, 19h33, étudiant

Là est toute la splendeur de cette école dite républicaine! (sic)

Une jolie et sympa institutrice a remplacé le vieux cheikh intransigeant de l'école coranique ? (sic)

Ce dernier point est important, car il montre que les internautes ont établi un parallèle entre l'école publique et les « écoles coraniques » ou les « lieux de culte » en général. Il faut dire qu'avant l'indépendance de l'Algérie, ces écoles à caractère religieux jouaient un rôle très important dans l'enseignement de la langue arabe et dans la transmission des préceptes religieux propres à l'islam. Les internautes se sont interrogé-e-s donc sur la pertinence des contenus d'enseignement en rapport avec ce lieu d'apprentissage qu'est l'école? Est-ce que la religion doit être enseignée à l'école? A *fortiori* si les écoles coraniques continuent d'exister dans toutes les régions de l'Algérie? Un tel débat débouche en partie sur une discussion concernant les risques inhérents à l'absence d'une politique claire en matière de programme d'enseignement, qui pourrait faire dévier l'école de ses principaux objectifs, voire la transformer en un lieu de radicalisation. Des termes comme « islamistes »; « islam rigoriste »; « frères musulmans », présent dans le corpus, confirment cette tendance. Ces craintes sont logiquement motivées par le drame qu'a vécu l'Algérie durant la décennie noire (des années 1990 jusqu'en début des années 2000), qui a engendré des pertes humaines et matérielles très importantes.

Une autre fonctionnalité intéressante proposée par Tropes renvoie aux « relations ». En effet, elle propose de répondre à la question : « quels éléments sont fréquemment associés? ». Elles « indiquent quelles classes d'équivalents sont fréquemment reliées (rencontrées à l'intérieur d'une même proposition), dans le texte analysé » (*ibid.* : 13). Dans cette perspective, la relation « enseignant/Algérie » domine dans le corpus, à peu près au même niveau que les relations « Algérie/actualité » et « langues/paradis ».

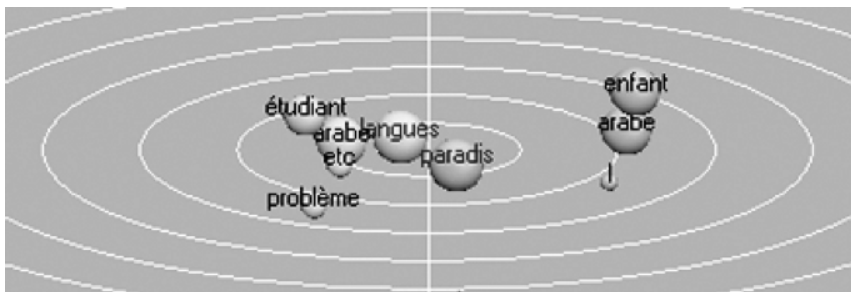


Schéma 1. Les relations langues/paradis schématisées par le logiciel Tropes. **Source :** Abdelkader Sayad.

Si les deux premières relations ne sont pas étonnantes vu la thématique globale de la discussion, la troisième démontre que cette dernière, au lieu de porter sur l'aspect déontologique de l'initiative de l'enseignante, c'est-à-dire sur l'acte en lui-même (filmer des élèves sans le consentement de leurs parents), s'est transformée en un débat sur les rapports entre les langues et le paradis. Y a-t-il une langue propre au paradis? Est-ce que la langue arabe est une langue sacrée? Cette discussion est fondée sur un autre parallèle, établi cette fois-ci entre la langue arabe et l'islam. Si certain-e-s internautes considèrent la langue arabe uniquement comme un moyen de communication, si d'autres souhaitent la pratiquer comme un acte de foi, l'intérêt que portent les internautes à cette question est aussi dû au fait que la langue est une composante identitaire très importante pour n'importe quelle nation. L'Algérie, qui est un pays culturellement riche de par son histoire et sa diversité, vit depuis son indépendance dans un malaise identitaire et linguistique engendré par la marginalisation de certaines langues et variétés linguistiques au détriment notamment de l'arabe standard (ou scolaire). L'héritage colonial continue aussi de peser de tout son poids sur les pratiques linguistiques, même si cela reste relativement limité à certains milieux sociaux et certains secteurs d'activité (les banques, les administrations, etc.) où la langue française est le principal outil de communication. Cette situation s'est répercutée sur l'école algérienne, où les langues d'enseignement posent toujours problème malgré tous les efforts déployés par l'état. Des difficultés dont l'impact négatif est indéniable, étant donné le niveau des élèves et leur taux de réussite à l'école et à l'université. Il faut dire que

Le choix de la ou des langue(s) d'enseignement reste une question centrale pour les décideurs et pour les différents acteurs sociaux concernés : élites, familles, médias. Traversé par une constante têtue, celle de l'affirmation identitaire, ce choix a suscité, à chaque étape de sa mise en œuvre, des controverses passionnées : certaines questions fondamentales liées à l'histoire et au devenir de la nation ne sont toujours pas réglées (Taleb Ibrahim, 2015 : 53).

Les citoyen-ne-s algérien-ne-s vivent généralement assez mal cette situation et s'expriment dans tous les espaces pour la dénoncer, dans un pays où « la langue n'est plus perçue comme moyen de communication remplissant, entre autres choses, une fonction sociale déterminée [mais devient] un critère d'appartenance idéologique » (Dourari, 2003 : 15).

Conclusion

Au terme de ce travail, qui se veut une étude de la réception d'un contenu audiovisuel à caractère polémique, il convient de noter que l'affaire de l'enseignante « Sabah » n'est finalement qu'un catalyseur pour aborder certains sujets épineux relatifs à la construction identitaire des citoyens algériens. Au travers des parallèles établis entre « l'école », « la langue arabe » et « l'islam », on se rend compte que les questions identitaires suscitent l'intérêt des internautes et les poussent à intervenir dans les espaces de partages et de discussion comme les forums. Le corpus choisi ne traduit pas forcément une tendance nationale, mais renseigne néanmoins sur les types de réaction qu'une vidéo polémique peut susciter dans l'espace virtuel qu'est le web.

Aussi, il convient de souligner au terme de ce travail les nombreux avantages que l'on peut tirer de l'utilisation de méthodes et outils issus du domaine de la textométrie, notamment le logiciel Tropes, qui permet de mettre en exergue le contenu sémantique de corpus quantitativement importants.

Enfin, il faut noter que le web est devenu un espace relativement libre de discussion et le support de débats passionnés qui montrent à quel point l'école, et les langues qui y sont pratiquées, constitue un enjeu sociopolitique majeur dans l'évolution de la société algérienne d'aujourd'hui. Dans un monde où les frontières tendent à s'effacer, les Algérien-ne-s sont conscients qu'il est essentiel de s'affranchir des considérations idéologiques en matière d'enseignement des langues et de s'ouvrir plus efficacement sur les langues étrangères, qui sont le tremplin pour le développement économique et social.

Références

- Barats C., 2013, *Manuel d'analyse du Web*, Paris, A. Colin.
- Calabrese L. (dir.), 2011, « L'Internet, corpus sauvage. Nouvelles ressources, nouveaux problèmes? », *Le Discours et la Langue, Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, Tome 2.1.
- Dourari A., 2003, *Les malaises de la société algérienne, crise de langue et crise d'identité*, Alger, Casbah.
- Liénard F. & Zlitni S. (dir.), 2015, *La communication électronique : enjeux, stratégies, opportunités*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Leblanc J.-M., Fleury S., Née É., 2017, « Quels outils logiciels et pour quoi faire ? », in Née É., dir., *Méthodes et outils informatiques pour l'analyse des discours*, Rennes, PUR.
- Maingueneau D., 2000, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.
- Marcoccia M., 2001, « L'animation d'un espace numérique de discussion : l'exemple des forums usenet », *Document numérique*, 5, pp. 11-26.
- Marcoccia M., 2004, « L'analyse conversationnelle des forums de discussion : questionnements méthodologiques », *Les Carnets du Cediscor*, 8. Accès : <http://journals.openedition.org/cediscor/220>.
- Paveau M.-A., 2017, *L'Analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, collection « Cultures numériques ».
- Taleb Ibrahim K., 2015, « L'école algérienne au prisme des langues de scolarisation », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, 70. Accès : <http://journals.openedition.org/ries/4493>.

Références webographiques

- Amokrane I., 2006, « Une enseignante fait le buzz en filmant ses élèves en classe », article publié le 07/09/2016 dans le quotidien *Liberté*. Accès : <https://www.liberte-algerie.com/actualite/une-enseignante-fait-le-buzz-en-filmant-ses-eleves-en-classe-254372>. Consulté le 01/03/2017.
- Article « Tropes » sur Wikipédia. Accès : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tropes_\(logiciel\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tropes_(logiciel)). Consulté le 01/07/2018.

Manuel du logiciel Tropes : Accès : <https://www.tropes.fr/ManuelDeTropesV840.pdf>. Consulté le 01/06/2017.

Site web d'Algérie DZ. Accès : <http://www.algerie-dz.com/>.

Site web du Forum Algérie DZ. Accès : <http://www.algerie-dz.com/forums/>.

Résumé/ملخص/Abstract

Cet article analyse la réception de contenus audiovisuels à visée pédagogique, diffusés sur les plates-formes de partage de vidéos et les réseaux sociaux numériques en Algérie. En effet, le web algérien regorge de contenus multimédias destinés à assister les élèves dans leur apprentissage. Cependant, certaines de ces vidéos dévient de cet objectif en suscitant des polémiques impliquant toutes les sphères de la société. Cette contribution aborde l'exemple de « l'enseignante Sabah » qui a réalisé une vidéo avec ses élèves en abordant des sujets délicats, notamment le caractère sacré de la langue arabe qu'elle qualifie de « langue du paradis ». Cette séquence vidéo a suscité de très vives réactions chez les internautes, certain-e-s ayant salué cette initiative, tandis que d'autres l'ont considérée comme un « vil acte d'endoctrinement ». Dès lors, plusieurs questions sont évoquées : comment les internautes algérien-ne-s ont perçu cette séquence vidéo ? Pourquoi a-t-elle engendré de telles réactions ? Nous tâcherons de répondre à ces questions en analysant les réactions d'internautes dans le cadre du forum de discussion Algérie-DZ, en nous appuyant essentiellement sur le logiciel Tropes.

Mots-clés : Web film, propagande, forum de discussion, analyse de contenu, logiciel Tropes, représentations de la langue arabe.

أفلام الويب واستقبالات: هل اللغة العربية لغة الجنة؟

يحلل هذا المقال استقبال محتوى سمعي بصري معد خصيصا للأغراض التعليمية، بث على منصات مشاركة الفيديو والشبكات الاجتماعية الرقمية في الجزائر. في الواقع، فإن مواقع الويب الجزائري تزدحم بمحتوى الوسائط المتعددة الذي يهدف إلى مساعدة الطلاب والتلاميذ في تعلمهم. ومع ذلك، فإن البعض من هذه الفيديوهات تنحرف عن هذا الهدف من خلال إثارة الخلافات التي تنطوي على جميع أطراف المجتمع. في هذه المساهمة، سنناقش مثال « المعلمة صباح »، التي قدمت مقطع فيديو مع طلابها حول مواضيع حساسة، بما في ذلك قدسية اللغة

العربية، والتي تسميها « لغة الجنة ». أثار هذا الفيديو ردود أفعال قوية للغاية بين مستخدمي الإنترنت، بين مرحب ومعارض لهذه المبادرة. لذلك، تثار عدة أسئلة: كيف استقبل مستخدمو الإنترنت هذا الفيديو؟ ما الذي يفسر ردود فعلهم القوية؟ سنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال تحليل مناقشات مستخدمي الإنترنت في سياق منتدى الدردشة Algeria-DZ، بالاعتماد أساساً على برنامج Tropes.

كلمات مفتاحية: فيلم على شبكة الإنترنت، دعاية، منتدى للنقاش، تحليل المحتوى، برنامج Tropes، تمثيل باللغة العربية.

Title : Web Films and Receptions: Is Arabic the Language of Paradise?

This article analyzes the reception of audiovisual content for educational purposes, broadcasted on video sharing platforms and digital social networks in Algeria. Indeed, the Algerian web is full of multimedia content intended to assist students in their learning. However, some of these videos deviate from this goal by provoking controversies involving all spheres of society. In this contribution, we will discuss the example of « Sabah teacher », who made video with her students by tackling delicate subjects, including the sacredness of the Arabic language, which she calls « the language of paradise ». This video sequence provokes very strong reactions among Internet users, some having welcomed his initiative, while others have considered it as a « vile act of indoctrination ». So, several questions are raised: How did Algerian Internet users perceive this video sequence? Why did she arouse such reactions? We will try to answer these questions by analyzing the reactions of Internet users within the framework of the Algeria-DZ discussion forum, relying mainly on the software Tropes.

Keywords : Web movie, propaganda, discussion forum, content analysis, Tropes software, arabic language representation.

4. Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre mondiale

VIVIEN SOLDÉ

Si le cinéma colonial est presque aussi ancien que le cinématographe (Boulanger et Leprohon le font remonter aux opérateurs Lumière (Boulanger, 1975; Leprohon, 1945), il n'en est pas moins une catégorie bien spécifique connaissant moult formes durant son existence. Du documentaire à la fiction, du film d'aventure au film policier en passant par le drame romantique et le film de légionnaire, le cinéma colonial s'est approprié tous les genres et types de cinéma. Avant tout un divertissement attrayant du voyage et du dépaysement, il met en valeur les paysages coloniaux qui deviennent ainsi « les principaux prétextes de l'action » (Delmeulle, 1993(a) : 72).

Se voulant totalement apolitique, il n'en reste pas moins marqué par une idéologie impérialiste et pro-coloniale forte. Dans l'après Seconde Guerre mondiale, le cinéma colonial connaît un bref retour en France, accompagnant une cinéphilie en plein développement. Le paternalisme et le devoir de protection et d'éducation des peuples colonisés, jugés incapables de surmonter par eux-mêmes les difficultés posées par leurs milieux naturels hostiles, sont davantage mis en avant : « Le discours sera donc moral, et non politique ou économique » (*ibid.* : 85). De même, c'est une période qui voit « s'effondrer les mythes échafaudés par le cinéma autour de la réalité coloniale » et voit la fin des films coloniaux « fidèles et archaïques » qui évoluent vers un « chauvinisme inquiet », premier signe d'une prise de conscience de ce qu'était la colonisation (*ibid.* : 72). Cette idéologie trouve en partie son inspiration dans les volontés politiques affichées par la France.

Pris entre la Charte de l'Atlantique de 1941, imposant le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes et les idéaux anticoloniaux qui se répandent dans les colonies, la Métropole doit démontrer une volonté de s'engager dans une politique de développement scientifique, économique, politique et éducatif. De même, au sortir de la guerre, l'importance du rôle qu'ont joué les troupes coloniales durant le conflit a renforcé la confiance du pays dans la cohésion de son empire (Theisen, 1995). Avec la conférence de Brazzaville en 1944 et la création de l'Union française en 1946, la France a pour ambition de rompre avec la conception du colonialisme d'exploitation de la III^e République et de s'engager dans une perspective plus « humaniste » dans le respect de la « dignité » et de la « fraternité » humaine. « L'humanisme colonial » (Girardet, 1972) est une idéologie particulièrement présente à gauche – notamment chez les radicaux et les socialistes – et chez les moralistes chrétiens. La Ligue de l'enseignement, dans cette volonté politique et entraînée par l'engouement pour « l'éducation de base » prônée par l'UNESCO, instaure de multiples fédérations à travers les territoires coloniaux de la France de 1945 jusqu'en 1955. Quinze fédérations sont alors recensées en Afrique Noire¹. Au même moment, le cinéma est brandi comme un moyen d'apprentissage et de cohésion entre les populations², entraînant l'apparition d'Offices régionaux du cinéma éducateur en particulier sur le continent africain. Cependant, l'idéologie « progressiste » et « universaliste » n'arrive pas à impacter réellement les décisions politiques :

En réalité, si le souci humaniste a trouvé peu à peu une répercussion dans l'administration d'outre-mer et dans les milieux républicains de la gauche laïque, l'évolution des mentalités ne portera pas suffisamment ses fruits dans les déterminations du pouvoir au lendemain de la guerre. Malgré la richesse spéculative intellectuelle qui fait naître l'idée de communauté de caractère pluri-racial, pour reprendre l'expression de Raoul Girardet, le pouvoir en place reste

1. « À partir de 1945, elle investit systématiquement les fédérations de Madagascar, Guadeloupe (1946), Martinique (1948), La Réunion, Guyane (1949), Togo (1950), Nouvelle Calédonie (1953), Côte d'Ivoire (1954), Cameroun (1955), Sénégal. » Martin, 2016 : 229.

2. « [...] le cinéma pourra un jour accélérer notablement l'apprentissage de la langue française et créer ainsi un lien spirituel entre toutes les populations aux langages multiples. », UFOCEL *informations*, 14, 1948 : 11.

lové dans l'idée d'unité et de grandeur impériale, les formules, les stéréotypes et autres slogans propagés par l'imagerie coloniale de cette époque le prouvent (Theisen, 1995 : 27).

Dans ce contexte où le cinéma colonial va renaître brièvement et où un cinéma anticolonial va commencer à s'affirmer, les fédérations métropolitaines et leurs ciné-clubs sont en plein essor. Ayant un rôle important dans la diffusion et la communication du septième art, il n'est dès lors pas inintéressant de comparer la manière dont les réseaux laïques ou confessionnels, notamment *Film et famille* (d'inspiration chrétienne) et l'UFOLEIS (d'obédience laïque) ont pu accueillir ces films.

La réception du cinéma colonial

À Lille, Film et famille, fédération confessionnelle d'éducation cinématographique habilitée à diffuser la culture par le film, édite une revue éponyme jusqu'en 1955, date à laquelle elle devient *Écrans de France*. Réunissant catholiques et protestant-e-s, la revue informe adhérent-e-s des ciné-clubs et lecteurs et lectrices sur l'actualité du cinéma en publiant des critiques, des articles et les citations de la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR). Dans un premier temps, la fédération *Film et famille*, réellement impliquée au niveau local, ne s'intéresse pas à la situation de l'éducation cinématographique dans les colonies. Elle n'y accorde qu'un seul article, publié en 1951. Cependant, dans la volonté d'analyser la majorité des films diffusés dans les cinémas lillois, de nombreux films coloniaux sont critiqués par la revue. Si certains clichés heurtent la sensibilité des critiques, notamment les films sur la traite des blanches, jugés trop violents, érotiques et immoraux : *Liane la sauvageonne* (Eduard von Borsody, RFA, 1956), *Liane l'esclave blanche* (Hermann Leitner, RDA, 1957) ou encore *L'aventurière du Tchad* (Willy Rozier, France, 1953), d'autres, s'inscrivant plus dans la mouvance « humaniste » et paternaliste, sont très bien reçus. Les films de Claude Vermorel, *Les conquérants solitaires* (1949) et *La plus belle des vies* (1954), tout comme *Il est minuit docteur Schweitzer* (André Haguët, 1952),

Paysans noirs (Georges Régnier, 1949), *Fortune carrée* (Bernard Borderie, 1954) ou encore *Le missionnaire* (Maurice Cloche, 1955)³ sont relativement bien accueillis⁴.

À l'inverse, UFOCEL *Informations et Image et son*, revue de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS) affiliée à la Ligue de l'enseignement, n'a pas l'ambition de visionner l'ensemble des films projetés dans les salles françaises et effectue donc une sélection. Ainsi, très peu de films coloniaux français et européens, souvent inintéressants du point de vue artistique et esthétique, sont analysés lors de leur sortie. Une réelle attention n'est portée à ce genre qu'en 1961 lorsque Raymond Lefebvre critique enfin « le racisme vulgaire et bas » de productions comme *La caravane des esclaves*, *Liane la sauvageonne*, *Tarzan*, et « le paternalisme » d'*Il est minuit docteur Schweitzer*, *Paysans noirs* ou *Le missionnaire* (Lefebvre, *Image et son*, 145, 1961 : 3-17).

La plus belle des vies de Claude Vermorel (1956) : Une vision paternaliste en pleine décolonisation

Dans cette nouvelle approche du cinéma colonial, Claude Vermorel est sans doute un des réalisateurs les plus caractéristiques. Né en 1906 et issu de l'École normale de Saint-Cloud, il travaille dans l'enseignement puis devient journaliste et critique de films⁵ avant de s'engager dans la mise en scène au théâtre et au cinéma. Manifestant un véritable intérêt pour l'Afrique, il part en 1949 tourner *Les conquérants solitaires*. Puis, en 1956, sort *La plus belle des vies* qui est défendu à la fois par Film et famille et par l'UFOLEIS. Produit en 1954, année de la Toussaint rouge et de la fin de la guerre d'Indochine, il est financé à 60% par des subventions officielles et des organismes non habilités

3. Tous ces films sont produits en France.

4. On a soit des films d'aventures qui jouent sur l'exotisme, soit des hagiographies plus ou moins romancées. *Il est minuit docteur Schweitzer* et *Le missionnaire* louent les actions d'un pasteur et d'un prêtre. Maurice Cloche est par ailleurs habitué au succès dans la presse catholique (par exemple, *Monsieur Vincent* sur la vie de Vincent de Paul).

5. Il travaille notamment pour les revues *Cinémagazine*, *L'intransigeant*, *Pour vous*, *Cinémiroir*, *La Nouvelle saison* et *Nouvelle revue française*.

à la production cinématographique⁶. Selon Frédéric Delmeulle, la corrélation entre le montant des financements publics, leur date de versement et le contexte colonial de l'époque est le signe que « le cinéma semble bien avoir été assimilé – quoique très confusément – à un simple outil de propagande » (*ibid.* : 71) par l'administration française.

Ce film narre l'arrivée d'un instituteur métropolitain accompagné de sa famille en Guinée française. Si le professeur arrive à trouver une place dans ce nouveau monde, sa femme s'y adapte très mal. Après la mort accidentelle de leur enfant, due à l'implication malade de l'instituteur dans son travail, le couple rentre dans une crise existentielle.

Dans *Image et son*, une courte intervention du réalisateur est publiée dans le but de définir ses intentions et les conditions de tournage. Il y défend, comme en témoigne son interview dans *Écrans de France* (Taufour, *Écrans de France*, 162, 1956 : 5), son point de vue sur l'Afrique qu'il juge dénué de « pittoresque » et « d'exotisme » :

Elles [les prises de vues] ont un autre mérite : elles sont vraies. On ne vous a montré jusqu'ici qu'une Afrique truquée, une Afrique de cinéma si pleine de fauves, de sauvages, d'aventures, de dangers qu'on se demande comment on peut y vivre. Nous avons, nous, filmé l'Afrique journalière, l'Afrique telle qu'elle est, l'Afrique si peu « exotique » qu'on se sent très proche des frères qui y vivent. [...] Il paraît que j'ai eu tort de choisir un instituteur. Il paraît que les seuls héros qui conviennent au cinéma doivent avoir la mitraillette au poing, l'autre main aux fesses des filles et des ordres plein la bouche. Ou des prières. (*Image et son*, 97, 1956 : 14)

Ce discours prônant le réalisme face à l'exotisme, mais valorisant également la figure de l'instituteur face à celle de l'aventurier guerrier et libidineux puis face à celle du prêtre, convainc *Image et son* qui prend

6. « Le F.I.D.E.S. [Fonds d'Investissement pour le Développement Économique et Social des territoires d'Outre-mer], les gouvernements de l'A.O.F., de la Guinée française, les ministères de l'Éducation Nationale et des Affaires Étrangères, et enfin les territoires d'Afrique Noire. » Delmeulle, 1993(b) : 70.

clairement la défense du film : « Si vous pensez comme nous que le cinéma peut se permettre de montrer ce qui est, de parler vrai, de faire penser, ce film est le vôtre, et nous vous demandons de le défendre. »⁷

En outre, l'avant-première est organisée dans le cadre d'une manifestation du Comité national d'action laïque. La revue *L'Éducation nationale* vente alors un excellent exemple de « la tâche passionnante qui attend les éducateurs en un pays où le contraste entre le stade d'évolution des populations noires et celui des Blancs [sic], parfois incompréhensifs, crée des conflits »⁸.

Les collaborateurs et collaboratrices de Film et famille, quant à eux, soutiennent Claude Vermorel depuis *Les conquérants solitaires* qui prônait déjà une vision de « l'Afrique quotidienne » et de sa « vie intime et réelle ». Ils et elles y voyaient une certaine forme de spiritualité dans la relation entre l'homme et la nature : une « foi religieuse naturelle qui compose le visage caché de l'Afrique »⁹. Concernant *La plus belle des vies*, la revue *Écrans de France* publie une critique, mais aussi une intervention de Vermorel retranscrite par Bernard Taufour, secrétaire général de Film et famille. Le réalisateur y défend de nouveau sa vision d'une « autre Afrique » et la compréhension qu'elle permet :

On ne trouvera donc pas dans ce film beaucoup de « pittoresque », cette parure du film exotique selon la tradition. Non seulement je n'ai pas cherché le pittoresque, mais je l'ai écarté comme un masque. Tant que les choses et les hommes vous sont pittoresques, on ne les comprend pas. C'est quand on ne voit plus ce que les choses et les hommes ont de différent, d'accessoirement curieux, de superficiellement étranger, qu'on peut découvrir ce qu'ils sont réellement. (Taufour, *Écrans de France*, 162, 1956 : 5)

7. « Si vous pensez comme nous que le cinéma peut se permettre de montrer ce qui est, de parler vrai, de faire penser, ce film est le vôtre, et nous vous demandons de le défendre. », *Image et son*, 97, 1956 : 14.

8. *Éducation Nationale*, n°32, 22 novembre 1956, cité dans Delmeulle, 1993(b) : 71.

9. Film et famille, 123, 1953 : 7.

Ainsi, la revue recommande plus spécialement ce film « pour sa valeur d'ensemble (fond et forme) »¹⁰ et le classe dans la catégorie « Pour vous distraire / sans vos enfants ». Quelques images et les problèmes soulevés par l'intrigue le rendent, selon la revue, inadapté au jeune public. Il est classifié 4 (pour adulte) par la Centrale catholique du cinéma et de la radio (CCR). Surtout, *Écrans de France* défend l'idée qu'une nouvelle forme de colonialisme est nécessaire : « Il serait trop long de relever les problèmes examinés et résolus ou simplement évoqués, mais une telle œuvre prouve qu'une certaine forme de colonialisme a cessé d'être possible. »¹¹

Bien que farouchement engagé contre une représentation stéréotypée de l'Afrique et de ses populations, Vermorel est marqué par une vision « paternaliste » de la présence coloniale caractéristique de l'après-guerre¹². L'indigène n'est plus cet être sauvage ou un simple objet de curiosité, mais il reste un être soumis, fainéant et finalement incapable de se passer de la présence coloniale. Cette évolution de la représentation, « superficiel[le] » selon Frédéric Delmeulle, va cependant questionner les auteurs et les autrices sur les clichés racistes des films exotiques :

Combien de films exotiques, de westerns n'ont-ils pas été, en définitive, des manifestations racistes, indirectes peut-être, mais qui ont imposé aux foules des clichés inexacts sur lesquels elles continuent de juger? Combien de fois l'indien n'est-il qu'un méchant Peau-rouge et l'homme à la peau noire un « sauvage » sans valeur?¹³

La réception des films de Vermorel au sein de ces revues d'éducation cinématographique indique une prise de conscience assez tardive du racisme latent dans les représentations courantes. Très loin du film anticolonial, *Les conquérants solitaires* et *La plus belle des vies*, amorcent une remise en cause d'un certain colonialisme d'exploitation et la défense d'un

10. Le classement des films d'*Écrans de France* s'axe majoritairement sur l'accessibilité des films aux enfants. En plus de cette classification, les collaborateurs valorisent certaines œuvres qu'ils jugent particulièrement bonnes en mettant leur titre en gras.

11. *Écrans de France*, 162, 1956 : 7.

12. Selon Frédéric Delmeulle, il prône « ouvertement l'acculturation des indigènes » et montre, malgré sa volonté de « respecter la dignité de l'indigène », « une image édifiante de la colonisation, une image finalement mensongère », Delmeulle, 1993(a) : 87.

13. *Écrans de France*, 162, 1956 : 7.

colonialisme réformiste et fraternel plus en vogue à cette époque¹⁴. Malgré tout, l'échec public de *La plus belle des vies* marque un désintérêt du public pour des films ne répondant plus à la réalité coloniale. Peu après la guerre d'Indochine, en plein cœur du mouvement de décolonisation et de la guerre d'Algérie, « au moment où l'empire colonial se délite, son argument ne peut plus être que factice » (Delmeulle, 1993(a) : 88). Si un film colonial financé en grande partie par l'administration française est chaudement accueilli par la critique des revues d'éducation cinématographique, qu'en est-il d'un film anticolonial tel que *Bel ami* (Louis Daquin, 1954-1957)?

Bel ami de Louis Daquin : Un film anticolonial censuré

Afrique 50 de René Vautier (1950) est souvent présenté comme le premier film anticolonial. À la même période, d'autres courts métrages documentaires appuyant des idéaux semblables sont réalisés : *Les statues meurent aussi* de Alain Resnais et Chris Marker (1953) ou encore *Les maîtres fous* de Jean Rouch (1954). Malheureusement assez confidentiels, bien souvent interdits, ces films ne trouvent leur public que clandestinement dans certains ciné-clubs engagés¹⁵. Très loin du cinéma commercial qui s'autocensure, ils ne font pas l'objet de commentaires critiques dans la presse spécialisée :

[...] une auto-censure se met en place dans les milieux du cinéma, et les rares films faisant spécifiquement mention de la guerre franco-algérienne sont alors avant tout des films partisans, dont la condamnation par les autorités ne laisse pas le moindre doute. Leur distribution n'est donc pas celle des films traditionnels mais dépend au contraire de réseaux militants soutenant ouvertement le Front de libération nationale (FLN). (Denis, 2004 : 1)

14. « La résolution du congrès [de la Ligue de l'enseignement] de 1956 demandait le respect de la personne humaine, un cessez-le-feu, la répudiation du "système colonial" périmé et l'égalité des droits et des devoirs de tous les habitants d'Algérie. Mais, cela pour aboutir à "une démocratie dans le respect de la personnalité algérienne et le maintien de l'Algérie grâce à des liens organiques avec la France au sein d'une Union française renouvelée" », Morin, 1993 : 574.

15. Voir Dédébat, 2018.

Cependant, un long métrage de fiction jugé anticolonialiste va faire couler beaucoup d'encre¹⁶. Bien loin de l'exotisme du cinéma colonial, *Bel ami* (1954-1957)¹⁷ relate la carrière d'un jeune arriviste : George Duroy. Ancien militaire ayant participé à la première guerre du Maroc et au pillage colonial, il se fait un nom dans le milieu du journalisme, de la politique et de la finance parisienne grâce à ses maîtresses. Il participe ainsi à une magouille politique et financière menée par son patron M. Walter qui, via des prêts bancaires et l'invasion du Maroc, va énormément s'enrichir.

Issu d'une coproduction franco-autrichienne, c'est à Vienne, en zone d'occupation soviétique, qu'est tourné *Bel ami*. Louis Daquin, Vladimir Pozner et Roger Vaillant, attelés à l'adaptation du roman de Maupassant, sont tous trois proches du parti communiste. Ils voient à travers l'œuvre littéraire une occasion de dénoncer la violence coloniale et ses implications politiques. Achevé en 1955, il est finalement diffusé en France en 1957 après deux ans d'interdiction.

En effet, Daquin introduit tout au long du film des scènes et des dialogues ouvertement critiques sur la situation coloniale. La scène d'introduction nous permet par exemple de voir les actions de pillage de Duroy, séquence rapidement évoquée dans le livre de Maupassant. Mais ce sont bien les dialogues traduisant le mépris des occidentaux et des occidentales sur les indigènes qui posent problème en premier lieu. Tandis que le film est validé par la pré-censure, la guerre d'Algérie éclate peu avant sa sortie, provoquant son interdiction par la commission de censure en 1954. Daquin doit procéder à des coupures empêchant tout rapprochement entre le film et la situation coloniale¹⁸.

La censure provoque une véritable campagne médiatique dans les journaux de gauche, particulièrement dans *L'Humanité*, *Les Lettres françaises* et *Libération*. En février 1955, le film obtient son visa, mais le ministre de

16. Voir Soldé, « La médiatisation d'un film anticolonial par deux fédérations de ciné-clubs chrétienne et laïque : *Bel Ami* (Louis Daquin, 1954) dans *Écrans de France* et *Image et Son* », *Cahiers de la SFSIC*, à paraître.

17. Victime de la censure, *Bel ami*, qui devait initialement sortir en 1954, entrera officiellement dans les salles françaises en 1957.

18. « À la suite de ce jugement arbitraire, à deux reprises, des modifications sont effectuées dans le texte : les mots Maroc, Algérie et Méditerranée sont doublés : "l'escadre de la Méditerranée" devient "l'escadre de la haute mer"; "Je n'ai fait qu'une bouchée des Bédouins" devient; "Je n'ai fait qu'une bouchée de ces brigands", etc. », Daquin, 1978 : 271.

l'Industrie et du Commerce n'apporte pas sa ratification (obligatoire si le film est français). Ainsi, la bataille s'engage sur le terrain de la nationalité du film. Pourtant, quatre mois auparavant, le 29 septembre 1954, la nationalité française lui est accordée par la Commission d'agrément des films de long métrage (*ibid.* : 271; Bakhuys, 1989 : 7). Mais n'ayant qu'un statut consultatif, cet avis n'est pas pris en compte par le ministre jugeant qu'aucun financement n'est français. Le visa est finalement accordé en décembre 1956 après trois séries de coupures, puis le film sort en avril 1957 et ne rencontre qu'un maigre public.

Image et son consacre trois articles concernant la censure du film (dont un publié dans un numéro spécial en 1961, bien après l'affaire *Bel ami*), en plus d'une critique. La revue laïque, loin de s'indigner des coupes que réclame la commission de censure, se dresse contre l'interdiction décrétée par le ministre de l'Industrie et du Commerce. Elle dénonce une décision « arbitraire » (*Image et son*, 82, 1955 : 19). Un autre article fait état de l'interpellation du ministre par le député communiste Fernand Grenier, le 17 mai 1955 à l'Assemblée nationale. L'affaire *Bel ami* reste cependant une occasion pour défendre la liberté d'expression en général et remettre en cause la censure. À aucun moment, *Image et son* ne traite des raisons précises de l'interdiction du film. Cependant, lors de la sortie du film, l'article critique se livre à une analyse « marxiste » du film en évoquant enfin les motivations réelles de l'interdiction :

Certes la rencontre de Guy de Maupassant et de Louis Daquin ne pouvait donner qu'un film très engagé. Or, il se trouve que rien n'est plus actuel que le texte de Maupassant. Les motifs des guerres coloniales n'ont pas changé, ce sont les mêmes classes qui s'enrichissent et de la même façon. (*Image et son*, 111, 1958 : 14)

La critique est particulièrement élogieuse et félicite même Daquin pour sa persévérance ainsi que son ton percutant et sans concession¹⁹. Elle salue ainsi la dénonciation des « parvenus politiques et de la haute bourgeoisie financière » (*ibid.*). Cependant, la revue ne s'engage pas directement sur le terrain politique et se limite encore une fois à condamner d'une manière

19. « [...] quand on connaît le caractère pointilleux de la censure actuelle, il faut féliciter le cinéaste qui n'a pas songé à mâcher ses mots. Les allusions sont directes et bien venues. Les dialogues sont incisifs. », *ibid.*

générale les abus du colonialisme. À cette époque, les composantes de la Ligue de l'enseignement sont très divisées sur la question algérienne. La Ligue, ne réalisant pas l'ampleur des événements, bascule lentement de l'humanisme colonial à l'anticolonialisme :

Entre 1954 et 1962, la Ligue est passée de l'acceptation de l'Union française à celle de l'indépendance de l'Algérie et des autres colonies. La confédération a été conduite à s'engager nettement après s'être efforcée de ne pas prendre position pour préserver son unité. L'instauration de la V^e République – qui découle de l'incapacité du régime précédent de mettre fin à la guerre d'Algérie –, la remise en cause de la laïcité et les atteintes aux libertés publiques, conduisent la Ligue qui se transformait en une organisation gestionnaire depuis les années vingt à redevenir à cette occasion une organisation de combat. La guerre d'Algérie a entraîné pour la Ligue un bouleversement de ses rapports avec le pouvoir, un changement de président, de ligne politique et de pratique, une redéfinition de son attitude vis-à-vis des peuples d'Afrique, elle n'a donc pas été un épisode marginal de son histoire. (Morin, 1993 : 577)

La présidence d'Albert Bayet, pro-colonialiste, ne cesse d'être un obstacle jusqu'à son départ en 1959 où la Ligue peut désormais se battre « aux côtés de l'UNEF et de la FEN : pour la défense de la démocratie, contre la guerre et pour le droit à l'autodétermination des Algériens » (*ibid.* : 575). Il n'est dès lors pas étonnant que l'article d'*Image et son* n'ose pas trop s'étendre sur ce sujet.

Malgré le fait qu'ils aient apprécié les deux précédentes productions de Daquin²⁰, les collaborateurs et collaboratrices d'*Écrans de France* ne portent pas le même avis sur sa dernière création. Ils et elles l'apostrophent tout d'abord sur la censure de son film (sans jamais le nommer explicitement), à partir de son intervention faite au Congrès international de filmologie. Le cinéaste interpelle sur la difficulté, voire l'impossibilité, d'allier industrie et art cinématographique. Il poursuit en expliquant qu'aux « contraintes économiques et commerciales s'ajoutent les contraintes politiques qui se traduisent par la création de censures cinématographiques officielles

20. *Le parfum de la dame en noir* (1949) est classé « Pour vous distraire », et *Maître après Dieu* (1951) est même grandement apprécié puisqu'il est classé « À voir ».

gouvernementales ou officieuses, occultes, censures “post-factum” et aussi précensures. » (*Écrans de France*, 147, 1955 : 10). Il demande ainsi à ce que des conditions soient créées afin de protéger la liberté artistique des créateurs et créatrices autant sur le plan national qu'international.

Bien que les collaborateurs et collaboratrices d'*Écrans de France* soient partisans de la liberté artistique de l'auteur, ils et elles estiment que les créateurs et créatrices ont également des responsabilités au vu de la puissance émotionnelle et de l'attraction populaire du cinéma. Selon eux, le public « dont l'âge mental moyen ne permet peut-être pas de supporter le message contenu dans le film » (*ibid.*), réclame la protection d'une censure pour les enfants, mais également pour lui-même « parce qu'il connaît ses limites ». La censure ne pourra donc être supprimée qu'à partir du moment où « le public atteindra une majorité mentale réelle » (*ibid.*), tâche à laquelle s'attèlent les ciné-clubs.

Lors de sa sortie, *Bel ami* – étrangement absent du tableau du sommaire – est coté 4bis par la Centrale catholique et est donc déconseillé par *Écrans de France* qui juge que « la vision de ce film ne s'impose à personne » (*Écrans de France*, 171, 1957 : 8). Elle critique en premier lieu la morale du film qui produit « un spectacle pénible » (*ibid.*) et en particulier l'aventure que Duroy entretient avec la pieuse Mme Walter. Ainsi, la revue laisse de côté la critique coloniale pour se concentrer sur les affaires de mœurs :

Pendant plusieurs années, le film avait été retenu par la censure à cause des positions prises sur le colonialisme. On doit plutôt regretter que l'autorisation ait été donnée de faire un film sur un tel scénario. [...] Quant à l'étude des mœurs, elle n'a plus de sens parce que si les mœurs politiques et sociales ne sont pas plus reluisantes maintenant, les choses ne se présentent plus de la même façon. Or le spectateur moyen ne voit pas si loin. C'est particulièrement déplaisant pour l'allocution de l'évêque, qui est un chef d'œuvre d'hypocrisie ou d'inconscience. (*ibid.*)

L'arrivisme et l'indécence du personnage qui le font évoluer dans les milieux de la connivence entre journalistes, politiques et financiers dérangent les membres de Film et famille et de la Centrale catholique²¹. De plus, le discours de l'évêque, qui consacre la carrière malhonnête de Duroy, appuie l'idée de complaisance entre la religion et les mœurs dissolues des hommes de pouvoir. De son côté, Daquin opte pour un ton incisif, en particulier dans les dialogues faits pour choquer et interpeller sur la violence cachée de la colonisation et son objectif purement financier. Il dénonce ainsi l'hypocrisie de la censure de la Centrale catholique et de la commission qui, se cachant derrière le masque de la protection des bonnes mœurs, opèrent une véritable censure politique :

La moralité, la vertu et la pudeur ne sont souvent que des prétextes, car comment expliquer que le célèbre code Hayes, rédigé en 1929 par un jésuite américain et appelé code de "la pudeur", se montre aussi indulgent envers les films de gangsters, les "sexys" et les films morbides? [...] Enfin, pour chapeauter l'ensemble, il existe dans certains pays, en France notamment, une censure gouvernementale, créée, en principe, pour « interdire tout ce qui est contraire aux bonnes mœurs et tout ce qui est susceptible de troubler l'ordre public ». En réalité il s'agit d'une véritable censure politique. (Daquin, 1978 : 47)

Le refus d'aborder frontalement la question coloniale de la part d'*Écrans de France* est sans doute dû à sa loyauté envers les institutions catholiques²². Si les chrétiens sont très divisés face à la question de l'Algérie, l'épiscopat français a toujours été extrêmement prudent en se contentant de condamner le « terrorisme aveugle » et les excès « contraires au droit naturel et à la loi de Dieu », invitant au respect de la dignité humaine, à l'apaisement et à la réconciliation (Girardet 1972 : 385). *Écrans de France* choisit donc de ne pas porter son discours sur le terrain difficile de la politique coloniale

21. « Même si la forme en est comique, et même si l'œuvre de Maupassant a pris avec le temps un certain caractère classique, on ne peut que déconseiller la vision d'un film où aucun personnage n'est simplement honnête, où aucune valeur n'est montrée qui ne soit profanée ou tournée en dérision. », Fiche de la Centrale catholique in Bakhuys, 1989 : 46.

22. La « discipline chrétienne » peut s'observer dans la revue notamment par sa publication des cotes, par l'alignement de leur analyse sur celle de la CCR, puis par l'abandon de leur propre système de notation au profit des cotations en février 1957.

mais plutôt sur celui de la morale. C'est ainsi que l'idée de réconciliation des peuples est grandement mise en avant dans la revue par le biais d'un Festival du cinéma d'outre-mer et de l'amitié entre les peuples²³.

Conclusion

Nous remarquons qu'à travers ces revues de cinéma, les idées concernant le colonialisme ont changé en quelques années. Même si *Écrans de France* semble rester dans une perspective très européiste, humaniste, pacifique et évangéliste, sans doute au nom d'une certaine « discipline chrétienne », *Image et son*, à l'instar de la Ligue de l'enseignement, bascule littéralement de l'« humanisme colonial » à l'anticolonialisme.

Bien que cette guerre provoque un véritable émoi national en France, les revues de cinéma s'en écartent, ne l'évoquant que très rarement. Victime d'une censure exceptionnellement dure, l'absence de films grand public traitant du conflit ne favorise pas un climat propice au débat d'idées.

La discussion s'instaure essentiellement à travers les réactions face à la censure. C'est en défendant des œuvres comme *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957), *Tu ne tueras point* de Claude Autant-Lara (1961-1963), qui abordent l'insoumission militaire, ou encore *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard (1960-1963), que les revues aborderont tardivement la guerre d'Algérie et la politique militariste de la France.

Si *Image et son* n'est pas encore très claire sur son positionnement lors de la sortie de *Bel ami* en 1957, c'est à partir de 1960, avec la démission d'Albert Bayet, que la revue s'engagera réellement dans le combat antimilitariste aux côtés d'autres publications dites de gauche comme *Positif*, *La méthode*, *Miroir du cinéma* ou encore *Cinéma*. Quant à la presse de droite, elle évitera le débat idéologique pour rester sur des conceptions purement esthétiques et morales à l'instar, respectivement, des *Cahiers du cinéma* (Denis, 2004) et d'*Écrans de France*.

23. Le Festival de l'amitié des peuples par le cinéma, co-fondé par Bernard Taufour en 1957, a pour ambition de favoriser le dialogue entre les peuples par le biais du cinéma. Malgré tout, les membres invités du jury (M. Delavignette et Albert Sarraut entre autres) et les films sélectionnés et récompensés semblent indiquer une forte influence des idéologies paternalistes et pro-coloniales.

Références

- Bakhuys S., 1989, « Deux cas de censure cinématographique en France : *Bel-Ami* et *Le Blé en herbe* », Mémoire de maîtrise, Université de Paris 3.
- Boulanger P., 1975, *Le Cinéma colonial : de « L'Atlantide » à « Lawrence d'Arabie »*, Paris, Seghers.
- Daquin L., 1978, *Le cinéma, notre métier*, Plan de la Tour, Éd. d'Aujourd'hui.
- Dédébat M., 2018, « Les ciné-clubs : une passion partagée », in Auzel D. et Laborderie P., dirs., *Les ciné-clubs à l'affiche*, Arles, Arnaud Bizalion/La Cinémathèque de Toulouse, pp. 32-45.
- Delmeulle F., 1993(a), « Le cinéma français et l'empire colonial, de Dien Bien Phu à la Nouvelle vague » in Delmeulle F., Dubreil S., Lefebvre T., dir., *Du réel au simulacre : cinéma, photographie et histoire*, Paris, L'Harmattan, pp. 71-107.
- Delmeulle F., 1993(b), « Remarques sur le financement du cinéma colonial en France: l'exemple de *La plus belle des vies* (Claude Vermorel, 1954) », 1895, 1, pp. 65-73.
- Denis S., 2004, « Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie », 1895, 42, URL : <http://1895.revues.org/277>.
- Girardet R., 1972, *L'Idée coloniale en France : de 1871 à 1962*, Paris, Hachette.
- Leprohon P., 1945, *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde...*, Paris, J. Susse.
- Morin G., 1993, « La Ligue de l'enseignement et la guerre d'Algérie » in *Mémoire et enseignement de la guerre d'Algérie : actes du colloque. T. II*, Paris, 13-14 mars 1992, pp. 572-577.
- Soldé V., 2020, « La médiatisation d'un film anticolonial par deux fédérations de ciné-clubs chrétienne et laïque : *Bel Ami* (Louis Daquin, 1954) dans *Écrans de France* et *Image et Son* », *Cahiers de la SFSIC* (à paraître en 2020).
- Theisen C., 1995, *Les Documentaires français coloniaux sur l'Afrique du Nord : entre 1946 et 1955*, Mémoire de D.E.A., Université de Paris 3.

Résumé/ملخص/Abstract

Après la Seconde Guerre mondiale, la France veut s'engager dans une politique plus humaniste avec ses colonies malgré les idéaux indépendantistes qui se répandent. L'idéologie de l'« humanisme colonial » domine dans les milieux culturels progressistes. Parallèlement, l'essor de la cinéphilie contribue au développement de l'éducation cinématographique porté par les réseaux laïques et confessionnels. En pleine période de décolonisation, les revues cinématographiques à vocation politique vont exprimer leur point de vue au travers des critiques de films ou des articles thématiques. Comment les films coloniaux et anticoloniaux furent-ils perçus par les revues d'éducation populaire par et au cinéma ? Comment la censure fut-elle traitée ? Quelles évolutions idéologiques pouvons-nous observer ? Notre étude propose une analyse comparative de la réception de deux films, *La plus belle des vies* de Claude Vermorel (1956) et *Bel ami* de Louis Daquin (1954-1957) à travers les revues *Image et son* de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS) et *Écrans de France* de l'association confessionnelle lilloise Film et famille.

Mots-clés : Ciné-club, colonialisme, analyse de discours, éducation laïque, éducation confessionnelle.

استقبال السينما الاستعمارية والمناهضة للاستعمار في المجلات *Image et son* و *Ecrans de France* (1954-1962)

ملخص: بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أرادت فرنسا تبني سياسة أكثر إنسانية اتجاه مستعمراتها مع أن منحها استقلالها كان حال أمثل. وتلقى أيديولوجية « الإنسانية الاستعمارية » رواجاً في الأوساط الثقافية التقدمية. فبالرغم من ذلك، ساهم ظهور ما يصطلح عليه بـ « عشق الأفلام » في تنمية الثقافة السينمائية التي تنشرها الشبكات العلمانية والشبكات الدينية. وبينما كان الاستعمار يعيش آخر أيامه، راحت المجالات السينمائية ذات التوجه السياسي تعبر عن رأيها بنشر مقالات نقدية وأخرى تتناول مواضيع متنوعة. فما هي الفكرة التي كونتها مجالات التثقيف الشعبي عن الأفلام الاستعمارية والمعادية للاستعمار؟ وكيف تم التعامل مع الرقابة؟ وما هي التطورات الأيديولوجية التي يمكن ملاحظتها؟ نقترح هذه الدراسة تحليلاً قائماً على مقارنة تلقي فيلمين اثنين. أما الأول فهو « أحلى حياة » لصاحبه « كلود فيرموريل » (1956)، وأما الثاني فيتمثل في « الصديق الجم » لـ « لويس داكوين » (1954-1957) من خلال مجلتي *Image et son* التابعة للاتحاد الفرنسي للأعمال العلمانية للتعليم بالصوت والصورة وإيكران دو فرانس أو « شاشات فرنسا » الصادرة عن جمعية ليل الدينية للسينما والأسرة.

نادي الأفلام ، الاستعمار ، تحليل الخطاب ، التعليم العلماني ، التعليم المذهبي

Title : The Reception of Colonial and Anticolonial Cinema in the Journals *Image et son* and *Écrans de France* (1954-1962)

After the Second World War, France wants to engage in a more humanist policy with its colonies despite the spreading independence ideals. The ideology of « colonial humanism » dominates in progressive cultural circles. At the same time, the rise of cinema-lovers contributes to the development of film education carried by secular and religious networks. In the midst of the decolonization, politically oriented cinematographic magazines will express their point of view through film reviews or thematic articles. So, how are colonial and anticolonial films perceived by popular education magazines by and to the cinema ? How was censorship treated ? What ideological evolutions can we observe ? Our study proposes a comparative analysis of the reception of two films, *La plus belle des vies* by Claude Vermorel (1956) and *Bel ami* by Louis Daquin (1954-1957) through the reviews *Image et son* by Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (UFOLEIS) and *Écrans de France* by the religious association Film et famille from Lille.

Keywords : Film club, colonialism, discourse analysis, secular education, private confessionnal education

5. Échange des flux d'information entre les deux rives du bassin méditerranéen

FAYÇAL IZEDAREN ET LARBI MEGARI

La coopération dans les secteurs des médias et de la radiodiffusion entre pays méditerranéens est l'un des partenariats les plus importants entre les deux rives du bassin méditerranéen¹. Les sociétés de radiodiffusion publiques de cette région font de ce partenariat une concrétisation réelle, grâce à leur coopération dans ce domaine. L'industrie de l'information est la partie la plus importante de cette coopération. Les entreprises médiatiques du service public dans le bassin méditerranéen créent de nombreuses formes de coopération dans le domaine de la couverture audiovisuelle de l'actualité. L'une de ces formes est l'échange d'informations, qui est une partie très importante du processus de production d'informations dans la production et de la diffusion de l'information. Au fur et à mesure que le secteur de la presse grossissait et devenait plus complexe, la coopération et le partenariat dans le secteur des médias sont devenus une spécialité des médias à part entière. C'est ce qu'on appelle maintenant l'échange de l'information.

L'échange d'informations dans l'industrie de la radiodiffusion est une activité qui vise à offrir et à recevoir des contenus audiovisuels, gratuitement ou à un prix modique. Cette activité est réalisée soit sur une base bilatérale (entre deux diffuseurs), soit sur une base multilatérale, par le biais d'organisations jouant le rôle d'intermédiaires entre les diffuseurs et les agences de presse. Dans le cadre de cet échange qui se déroule entre pays méditerranéens, les radiodiffuseurs publics s'échangent mutuellement et gratuitement des informations (courtes vidéos d'une durée inférieure à cinq minutes) à utiliser dans leurs bulletins d'information et leurs magazines, ainsi que dans de nombreux autres formats de programmes. Habituellement, ces tâches (échange d'informations) sont effectuées par un service appelé « bureau de collecte d'information » ou « bureau international d'information ».

1. Crivello, Maryline. « L'émergence et l'élaboration d'un patrimoine télévisuel en Méditerranée », *Sociétés & Représentations*, vol. 35, n°1, 2013, pp. 97-107.

Notre sujet de recherche est axé sur l'échange d'informations diverses entre les radiodiffuseurs publics du bassin méditerranéen. Nous entendons par informations diverses, toutes les informations qui ne relèvent pas de la politique ou de l'économie, ou des nouvelles qui sont des informations de dernière minute.

Depuis l'année 2002, année au cours de laquelle la télévision algérienne prend en charge la coordination du « Mediterranean News Exchange », plus communément appelé ERNM, environ 1 000 nouvelles en nature sont échangées entre les deux rives de la Méditerranée. Dans le cadre d'un échange d'informations plus large et plus général, supervisé par l'Union européenne de radiotélévision (UER)², le flux d'informations en Méditerranée est principalement spécialisé dans les faits divers, à savoir la culture, l'environnement, les traditions et de nombreux autres sujets, sans toutefois inclure les questions politiques.

L'UER est l'un des distributeurs les plus connus de contenus sportifs et d'informations pour les plus grandes plateformes mondiales de radiodiffusion et de médias. Son siège est à Genève, mais elle dispose aussi de bureaux dans de nombreux endroits, notamment en Fédération de Russie et aux États-Unis. Il est également certifié Guichet Unique OSS (One Stop Shop) partout dans le monde. Les organisations de services de communication OSS sont présentes partout dans le monde.

Cet échange d'informations est suivi conjointement par l'Union européenne des radiotélévisions (UER)³ et la Conférence permanente des opérateurs audiovisuels méditerranéens (COPEAM), une association à but non lucratif vouée à la promotion du dialogue et de l'intégration culturelle dans la région méditerranéenne, à travers l'implication des principaux acteurs du secteur audiovisuel, parmi lesquels les radiotélévisions du service public de 26 pays de la région, outre les associations professionnelles et culturelles, les institutions, les établissements d'enseignement supérieur et

2. Eurovision est l'un des distributeurs les plus connus de contenus sportifs et d'informations pour les plus grandes plateformes mondiales de diffusion audiovisuelle. Son siège est à Genève, mais il dispose aussi de nombreux bureaux dans le monde, notamment à Moscou et aux États-Unis. Il est également certifié OSS (One Stop Shop) partout dans le monde.

3. L'Union des radiotélévisions des États arabes, appelée ASBU, est une organisation regroupant toutes les sociétés de radiodiffusion publiques des États arabes. Cet organisme fait partie de la Ligue arabe. Le centre d'échange des informations de cette organisation est situé à Alger, tandis que son administration est située à Tunis.

les structures de spécialisation, les producteurs et productrices indépendant-e-s et les autorités locales de l'Europe, des Balkans et d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Aux côtés de l'UER et de la COPEAM, l'Union des radiotélévisions des États arabes (ASBU) adhère à ce suivi et participe, par l'intermédiaire de ses membres, à cet échange d'informations.

L'échange d'informations régionales en Méditerranée, appelé ERNM⁴, est un espace d'échange d'informations diverses entre des diffuseurs appartenant aux États du bassin méditerranéen.

Le bureau central de coordination de l'Échange Régional Méditerranéen (ERNM) est situé à Alger et est hébergé par la télévision publique algérienne. La base de données régionale ERNM se situe au siège de la télévision algérienne DZEPTV à Alger et ce, depuis 2002. Avant cette date, la coordination centrale se trouvait au siège de la télévision italienne ITRAI à Rome.

Question de recherche

L'objet de notre étude est la comparaison des participations des pays du nord et du sud de la mer Méditerranée dans le cadre de cet échange d'informations. La comparaison se concentrera sur la quantité d'informations relevant de l'actualité provenant de chaque côté du bassin méditerranéen. En d'autres termes, nous essaierons de déterminer quel côté, nord ou sud, offre un flux plus dense d'informations relevant de l'actualité.

Notre comparaison dépasse l'aspect quantitatif. Elle met également l'accent sur la nature des articles proposés par les deux rives du bassin méditerranéen. En d'autres termes, quels sont les pays du sud et du nord du bassin méditerranéen, qui offrent le plus d'informations? Quels sont les pays qui concentrent davantage tel type d'information relevant de l'actualité?

4. L'Union des radiotélévisions des États arabes (URTEA) est une organisation regroupant les entreprises de radiotélévision des pays arabes, cette organisation fait partie de la Ligue arabe. Le centre d'échange d'informations est situé à Alger, alors que son siège administratif est à Tunis.

Sur quelles thématiques les pays du sud se mobilisent-ils davantage? Et quels sont les pays du nord du bassin méditerranéen qui proposent la plus grande offre?

Échantillon et portée de l'étude

Nous avons choisi un échantillon qui regroupe des articles divers échangés entre les pays méditerranéens dans le cadre de l'échange régional méditerranéen (ERNM). Nous avons établi des tableaux statistiques sur ces articles dont la publication a eu lieu entre le 1er janvier et le 31 mars 2017. Comme mentionné précédemment dans cet article, nous avons choisi une période de façon aléatoire. Nous avons pris bien évidemment comme source de ces données, le site internet officiel⁵ de l'UER, qui est un espace de travail virtuel pour les membres de l'union des radiotélévisions européennes (UER).

Pendant cette période, 311 articles de presse ont été échangés entre dix pays méditerranéens, cinq pays de chaque côté. Il s'est avéré que les dix pays suivants ont participé et proposé des nouvelles légères à cette période choisie au hasard :

- Au nord du bassin méditerranéen : Croatie, Espagne, France, Italie et Portugal.
- Au sud du bassin méditerranéen : Algérie, Jordanie, Maroc, Tunisie et Turquie.

Faut-il le rappeler, il est important de mentionner que tous les participants à cet échange sont des radiodiffuseurs du service public, que ce soit au sud ou au nord du bassin méditerranéen, et le choix (l'échantillon étant constitué d'articles de presse produits et proposés par des radiodiffuseurs appartenant au service public) peut être motivé par trois raisons :

La première raison est l'implication professionnelle de l'un des deux auteurs de cette recherche, car l'accès à ces statistiques était possible grâce au concours de l'un de nous deux, en sa qualité de responsable de l'échange

5. www.eurovision.net

d'informations en Méditerranée et de responsable de la commission de l'information et des magazines de la COPEAM, à l'origine de la création de cet échange.

La deuxième raison de notre choix est qu'en sélectionnant uniquement les radiodiffuseurs appartenant au service public, nous limitons ici le champ de nos recherches à la version officielle (version publique) de l'échange. En d'autres termes, nous avons exclu tout échange d'informations en Méditerranée effectué par le secteur privé.

Une troisième raison est que nous éliminons la dimension marchande. Les radiodiffuseurs publics produisent ou sélectionnent des informations à proposer sans dépenser d'argent. Ces radiodiffuseurs produisent ces informations, non pour l'échange, mais pour leurs bulletins d'information, ce qui signifie qu'ils produisent ces informations sans tenir compte de leur participation à l'échange. Il n'y aura donc aucune limitation financière pouvant influencer le choix des éléments proposés. En conséquence, aucun facteur financier ne serait pris en compte dans notre analyse des résultats.

Méthodologie

Nous avons adopté une approche quantitative, en établissant une comparaison dans la somme des informations modérées proposée par les pays du sud au nombre de reportages du même type (actualités informelles) proposés par le nord.

Nous avons également examiné le contenu de ces informations. Selon la ligne éditoriale de l'ERNM (News Mediterranean Exchange), les membres de cet échange sont invité-e-s à partager des informations concernant la culture, les arts, les traditions et le patrimoine, l'environnement, la société, etc. En d'autres termes, cet échange a été créé pour ce que l'on appelle communément dans la diffusion de la presse « des histoires d'actualité personnelles ». D'autres types d'actualités, communément appelés « histoires d'actualité », ou autres actualités de dernière heure, ont leur propre échange au sein de l'UER. Cet échange comprend à la fois une catégorie d'informations incluant exclusivement des informations politiques et autres. Une autre catégorie d'informations intègre exclusivement les événements sportifs.

Nous avons également utilisé l'une des technologies les plus récentes de surveillance des signaux de satellites disponibles auprès de l'Union européenne des radiodiffuseurs (EBU) à Genève, le système de surveillance par filigrane. La technologie de filigrane permet de surveiller l'utilisation par les radiodiffuseurs, partout dans le monde, des informations de l'UER proposées par les membres de cette organisation (membres de l'UER), ses associés ou les organisations membres⁶. Une fois que l'information, de quelque nature qu'elle soit, passe par le système de filigrane de l'UER, le signal de cette dernière se voit attribuer une empreinte digitale numérique particulière; elle sera donc localisée et surveillée chaque fois que ce signal sera diffusé. À la fin de la journée, toutes les informations utilisées par Eurovision par un radiodiffuseur donné seront enregistrées dans les fiches de suivi de l'UER, indiquant quel diffuseur a utilisé quel élément et à quel moment. Après avoir effectué quelles modifications, nous avons rassemblé ces données et les avons placées dans un tableau.

Nous utilisons ces données pour voir quels articles de presse sont les plus utilisés par les radiodiffuseurs. Cela nous indiquera quels pays offrent les informations les plus utilisées. L'analyse de ces données peut nous aider à comprendre quelle rive de la Méditerranée réussit le mieux à proposer des informations qui sont utilisées plus fréquemment par les radiodiffuseurs méditerranéens ainsi que par des entreprises non méditerranéennes. Nous devons mentionner ici que dans le domaine de l'échange d'informations, le fait de proposer un article ne signifie pas nécessairement que cet article sera utilisé par les radiodiffuseurs.

Comment avons-nous collecté nos données?

Nous avons collecté manuellement nos statistiques sur le site web mentionné de l'UER, en utilisant une technique de recherche avancée (disponible sur le site web) qui nous permet de limiter notre recherche aux échanges d'informations dans le bassin méditerranéen (ERNM), entre le 1^{er} janvier et le 31 mars 2017.

6. L'Union européenne des radiotélévisions (UER) dispose de nombreux niveaux de partenariat : des membres à part entière, des membres associés et des organisations indépendantes telles que AsiaVision (l'échange d'informations des pays asiatiques).

En ce qui concerne les statistiques relatives à l'utilisation d'actualités par les radiodiffuseurs, nous avons simplement adressé une demande à l'Union européenne des radiotélévisions (UER) qui a gracieusement répondu en nous envoyant un document Excel contenant des données très utiles pour notre recherche.

Résultats

Après avoir collecté nos statistiques en utilisant les méthodes mentionnées plus haut, nous avons créé un tableau qui indique le nombre d'actualités proposées de chaque côté du bassin méditerranéen (Tableau 1).

Dans ce tableau, on peut facilement voir l'énorme différence en termes de quantité de nouvelles proposées entre les pays du nord et ceux du sud du bassin méditerranéen. Au cours des trois premiers mois de 2017, depuis le nord du bassin méditerranéen, la Croatie, le Portugal, l'Espagne, la France et l'Italie réunis n'ont offert que 52 nouvelles à la plateforme. Au sud de la Méditerranée, l'Algérie, le Maroc, la Tunisie, la Turquie et la Jordanie ont proposé, au cours de la même période, plus de 250 articles.

Tableau 1. Contributions par région (Sud vs Nord).

Régions de la Méditerranée	Nombre d'articles
Sud de la Méditerranée	259
Nord de la Méditerranée	52

En lisant le tableau ci-dessous, nous avons constaté que la radiotélévision publique marocaine a proposé plus d'articles (136 articles) au cours de cette période que tous les pays du nord réunis (52 nouvelles seulement). En d'autres termes, MASNRT (radiodiffuseur public marocain) a offert trois fois plus que ce que les pays du nord ont proposé. Le diffuseur public algérien a également proposé à peu près le même nombre d'informations (57) que les pays du nord réunis (Tableau 2).

Tableau 2. Contributions par pays.

Pays	Nombre d'informations offertes
Maroc	136
Algérie	57
Turquie	43
Tunisie	20
Jordanie	03
Total des contributions du sud	259
Croatie	26
Italie	14
Portugal	06
Espagne	05
France	01
Total des contributions du nord	52

Le degré d'engagement dans la ligne éditoriale de l'échange régional méditerranéen

Une des conclusions les plus importantes de nos données recueillies est qu'il existe une différence remarquable entre les contributions des deux rives du bassin méditerranéen concernant leur engagement envers la ligne éditoriale bien définie de cet échange.

Comme nous l'avons déjà indiqué dans cet article, l'échange d'informations en Méditerranée se veut un espace réservé aux images de faits divers, loin des informations dures. En d'autres termes, cet échange concerne des informations exclusivement consacrées aux arts, à la culture, au tourisme, à l'environnement, aux traditions, aux festivals, aux manifestations religieuses, etc. Mais sur le terrain, nous avons constaté que cette règle n'avait pas été pleinement respectée par la presse méditerranéenne.

Nous avons également constaté que le degré de non-respect de la ligne éditoriale ERNM n'est pas le même des deux côtés. En effet, les pays du nord sont, de loin, plus attachés à la ligne éditoriale de cet échange méditerranéen que les pays de la rive sud du bassin méditerranéen (Tableaux 3 et 4).

Tableau 3. Propositions d'informations triées par Genre / Pays.

Genre / Pays	Maroc	Algérie	Turquie	Croatie	Tunisie
Culture	15	14	27	12	11
Économie	29	9	1	5	
Coopération	28	14	2		2
Politique	19	5	2		4
Tourisme	15	2	6	3	2
Hard news	17	1	2	1	1
Social	4	9		2	
Environnement	8	2	3	3	
Religion	1	1			
Total	136	57	43	26	20
Genre / Pays	Italie	Portugal	Espagne	Jordanie	France
Culture	8	4	1	1	1
Économie	2		1	2	
Coopération		1			
Politique		1	1		
Tourisme	2		2		
Hard news					
Social					
Environnement	2				
Religion					
Total	14	06	05	03	01

**Tableau 4. Propositions
d'informations triées par
Genre / Région.**

Genre	Nord	Sud
Culture	26	68
Économie	08	41
Coopération	01	46
Politique	02	30
Tourisme	07	25
Hard news	01	20
Social	02	14
Environnement	05	13
Religion	00	02
Total	52	259

Comme le montre le tableau 4, les pays du nord n'ont proposé que trois articles (sur 52 actualités proposées) qui ne sont pas des faits divers (politiques et autres), soit moins de 6% de l'ensemble des informations offertes. Par ailleurs, la contribution des pays du sud à cet échange de nouvelles est loin de la ligne éditoriale de cet échange. En chiffres, les membres du sud de la plateforme ERNM ont proposé une cinquantaine de nouvelles ne respectant pas la ligne éditoriale de la plateforme (30 nouvelles sur la politique et 20 nouvelles sur la presse), soit près de 20% de la totalité des offres proposées (Tableau 4 illustrant les échanges d'informations par genre et par région au cours des trois derniers mois de 2017).

Un pays comme le Maroc est au sommet des pays du sud qui ne respectent pas la ligne éditoriale. Le MASNRT (le radiodiffuseur officiel appartenant à l'État) a à lui seul proposé 36 nouvelles qui ne correspondent pas avec la ligne éditoriale d'échanges d'informations en Méditerranée (19 nouvelles sur la politique et 17 autres informations difficiles). Selon les chiffres présentés dans le tableau (Tableau 3), plus de 26,4% des offres marocaines sont hors du champ de l'échange régional méditerranéen.

Utilisation des informations méditerranéennes par les radiodiffuseurs

Grâce à la technologie de filigrane fournie par l'Union européenne des radiodiffuseurs (EBU) à Genève, nous avons eu accès à de précieuses statistiques contenant le nombre d'utilisations par divers diffuseurs d'articles proposés. Ces chiffres expliquent l'utilité de ces informations pour les diffuseurs méditerranéens et même pour les diffuseurs non méditerranéens⁷.

Tableau 5. Utilisation des informations méditerranéennes.

Pays du nord de la Méditerranée	Nombre d'articles utilisés
Italie	207
Portugal	42
France	26
Croatie	21
Espagne	14
Total	310
Pays du sud de la Méditerranée	Nombre d'articles utilisés
Maroc	116
Turquie	104
Algérie	13
Tunisie	12
Jordanie	00
Total	245
Total de toutes les utilisations	555

Comme le montre clairement le tableau 5 ci-dessus, les informations en provenance du nord sont de loin plus utilisées par les radiodiffuseurs que les informations en provenance des pays du sud du bassin méditerranéen.

Nous devons nous rappeler que prendre en compte le nombre d'articles proposés des deux côtés fera la différence quant à l'utilité des articles d'actualité.

7. Les statistiques recueillies à l'aide de la technique du Watermarking ne nous donnent pas la possibilité d'identifier les diffuseurs ayant utilisé les différentes informations.

Les pays méditerranéens du nord n'ont proposé que 50 nouvelles au cours des trois premiers mois de 2017, avec un nombre d'utilisations qui s'élève à 310, alors que les pays du sud du bassin méditerranéen en ont offert 203 avec seulement 245 utilisations, ce qui est de loin le plus bas en termes d'utilisations réalisées par des articles venant du nord de la Méditerranée.

La télévision italienne RAI, à elle seule, a obtenu presque le même nombre d'utilisations de tous les articles des radiodiffuseurs du sud (207 utilisations pour le diffuseur ITRAI contre 245 pour les pays du sud).

Bien que les pays du nord aient offert moins de 25% du total des informations proposées dans la région méditerranéenne (le nord avec 50 nouvelles contre le sud avec 203 nouvelles), on peut noter que les diffuseurs du nord ont atteint plus de 55% des utilisations totales de l'ensemble des utilisations des pays méditerranéens (le nord avec 310 utilisations contre le sud avec seulement 245 utilisations).

Conclusions

En exposant nos résultats, notre première conclusion stipule que les pays du nord sont moins enclins à proposer des contenus audiovisuels à partager dans cet échange.

On ne voit pas bien pourquoi ces pays offrent moins d'actualités à cet échange que les pays du sud, mais il peut y avoir des raisons qui ne sont pas liées à cette activité particulière, comme le manque de personnel dont souffrent de nombreux radiodiffuseurs européens.

De plus, les radiodiffuseurs ont tendance à privilégier les informations à caractère politique et autres plutôt que les faits divers⁸, et ce pour des raisons évidentes, à savoir la pression exercée par les auditoires qui constituent la première préoccupation des organisations de médias, non seulement dans la région méditerranéenne, mais dans le monde entier.

8. Tourya Gaaaybess, « Les bouquets satellitaires et le développement du système télévisuel arabe », www.inaglobal.fr, 2010.

Cette pression n'existe pas dans les médias des régions méridionales de la Méditerranée, et ce pour la simple raison que les technologies de mesure de l'audience ne sont pas en place dans ces pays (pays du sud). Même les législations relatives aux mesures de ces publics ne sont pas en place dans la plupart des régions du Sud méditerranéen.

Les radiodiffuseurs des pays du sud reçoivent des publicités indépendamment de leur performance par rapport aux parts d'audience. Ils reçoivent des publicités provenant d'institutions gouvernementales et d'administrations telles que des ministères, des autorités locales et des institutions publiques. Il existe également des sociétés étatiques telles que les sociétés pétrolières, etc. À cela s'ajoute le fait que les gouvernements financent directement ces organisations de médias, quelle que soit leur performance sur le terrain. C'est la raison pour laquelle ces entreprises médiatiques produisent des reportages sans souci financier, ce qui n'est pas le cas des entreprises médiatiques du nord, bien que ces entreprises des deux côtés de la Méditerranée soient des entreprises publiques.

Les pays du sud inondent les échanges avec leurs contenus vidéo. Une des raisons pour lesquelles les informations sont abondantes en provenance du sud réside dans le fait que ces radiodiffuseurs ne respectent pas les règles des échanges d'informations en Méditerranée. Ils ont donc inclus, comme nous l'avons vu dans nos conclusions, leur politique et leurs actualités, et cela fait paraître leurs offres plus grandes que celles du nord.

Cela peut également s'expliquer par le fait que les pays du sud utilisent cet espace d'échange d'informations pour leur propagande politique. Dans le monde arabe, les médias appartenant à l'État sont considérés comme un outil parmi d'autres, mais pas moins important, que les gouvernements devraient utiliser pour justifier leur agenda politique (Kent *et al.*, 2005). Par exemple, la télévision marocaine a proposé plus de 20 nouvelles (sur un total de 97 nouvelles proposées à l'échange au cours des trois premiers mois de l'année 2017) sur les activités du roi Mohammed VI, ainsi que d'autres nouvelles sur les activités politiques du gouvernement et de ses ministres. Le radiodiffuseur public jordanien est un autre exemple qui prouve que ces pays utilisent cet échange à des fins de propagande politique. Ce pays a offert deux de ses trois offres sur la famille royale et ses activités.

Il peut également y avoir des facteurs internes à cela, tels que l'existence de pressions provenant de la hiérarchie de ces sociétés qui demandent aux employés de l'échange d'informations de respecter certains objectifs (nombres) de participations à l'échange d'informations en général.

Religion : un tabou ou une simple coïncidence?

Bien que la région méditerranéenne soit riche en termes de diversité religieuse, les offres relatives à la religion figurent en bas de la liste des informations proposées, avec seulement deux articles (moins de 1% du nombre total) proposés par les pays du sud de la Méditerranée au cours de la période considérée. Il est également utile de mentionner que les deux offres provenaient des pays du sud du bassin méditerranéen. Comme nous savons que le contenu religieux est vraiment important pour les pays arabes, nous nous sommes d'abord demandés pourquoi il n'y avait pas de grande offre sur ce sujet.

Nous savons également que les deux rives de la mer Méditerranée sont témoins chaque année de nombreuses fêtes et manifestations religieuses telles que le Ramadan, les deux fêtes des populations musulmanes (une immédiatement après le mois sacré du Ramadan et la fête de l'Aïd al-Adha, juste après le Hajj), Noël et Pâques pour les populations chrétiennes, Ahura pour les musulmans chiïtes en particulier, même si elle est également célébrée par les populations sunnites. Mais nous avons réexaminé la période de l'année choisie qui faisait l'objet de notre étude, à savoir les trois mois (janvier, février et mars 2017), et nous avons découvert que cette période particulière n'incluait pas ces événements religieux.

Impérialisme culturel : la version méditerranéenne

La théorie bien connue de « l'impérialisme culturel » soutient que l'Occident est en train d'inonder le Sud (y compris l'Est) de contenus culturels, y compris de contenus médiatiques. Selon la même idée, ces contenus culturels « occidentaliserait » le Sud, dans le cadre de l'occidentalisation du tiers-monde (Mattelart, 2002). La théorie de « l'impérialisme culturel » est-elle valable dans le contexte méditerranéen?

La réponse est non. Selon nos statistiques, les pays du sud de la Méditerranée inondent le nord de contenus vidéo. Selon nos chiffres, l'échange d'informations en Méditerranée ne reflète pas ce que suggère le « Nouvel ordre international des nouvelles » (Mattelart, 2017). S'il y a un impérialisme culturel, c'est dans la direction opposée : du sud au nord.

Références

- Crivello M., 2013, « L'émergence et l'élaboration d'un patrimoine télévisuel en Méditerranée », *Sociétés & Représentations*, vol. 35, no. 1, pp. 97-107.
- Guaaybess T., 2005, *Télévisions arabes sur orbite : Un système médiatique en mutation (1960-2004)*, Paris, CNRS Éditions.
- Guaaybess T., « Les bouquets satellitaires et le développement du système télévisuel arabe.
Accès : <https://www.inaglobal.fr/television/article/les-bouquets-satellitaires-et-le-developpement-du-systeme-televisuel-arabe>
- Kent G. et Palmer J., 2005, « Mondes arabophones et médias », *Questions de communication* [En ligne], 8 | mis en ligne le 01 décembre 2005, consulté le 17 août 2018.
Accès : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/3837>
- Mattelart T., 2002, « Le Tiers Monde à l'épreuve des médias audiovisuels transnationaux : 40 ans de controverses théoriques », in Mattelart T., *La mondialisation des médias contre la censure*, De Boeck Supérieur, « Médias- Recherches », pp. 17-80.
- Mattelart T., 2017, « Nécessaire rééquilibrage des flux d'information transnationaux », in Badie B. et al., *En quête d'alternatives*, Paris, La Découverte « L'état du monde », pp. 31-39.
- Le site internet officiel de l'Union des radiotélévisions Européennes (EBU) : www.eurovision.net
- Le site internet officiel de l'Union des radiotélévisions des Etats Arabes : www.asbu.net
- Le site internet officiel de la conférence des radiodiffuseurs méditerranéens (COPEAM) : <http://www.copeam.org>

Résumé/ملخص/Abstract

Cette étude aborde la nature du flux d'informations partagées entre dix pays méditerranéens par l'intermédiaire de leurs sociétés publiques de radiotélévision. Nous avons choisi cinq pays du nord de la mer Méditerranée et cinq autres pays du sud. Cet échange de nouvelles a eu lieu dans le cadre de l'échange d'informations méditerranéen, qui fait partie du principal échange d'informations suivi par l'Union Européenne des Radiodiffuseurs (UER).

Mots-clés : Actualités, échanges méditerranéens, informations magazines.

تبادل تدفقات معلوماتية بين ضفتي حوض البحر المتوسط

عكفنا في هذا البحث على دراسة طبيعة تدفق الأخبار المتبادلة بين 10 دول الواقعة في حوض البحر الأبيض المتوسط عبر مؤسساتها للبث التلفزيوني التابعة للقطاع العمومي. لقد اخترنا 5 دول من شمال البحر الأبيض المتوسط و 5 دول من الجهة الجنوبية. حدث تبادل للأخبار و هذا في إطار التبادل المتوسطي للأخبار ، والذي يعد جزءاً من التبادل الرئيسي للأخبار التي يراقبها الاتحاد الأوروبي للإذاعة و التلفزيون (EBU).

الكلمات المفتاحية الأخبار ، التبادل المتوسطي ، أخبار متفرقة.

Title : Two-way Information Flows between Either Side of the Mediterranean

In this study, we have looked into the nature of the flux of soft news stories that have been shared between 10 Mediterranean countries via their public broadcasting corporations. We have chosen 5 countries from the northern side of Mediterranean Sea, and other 5 countries from the south. This news exchange took place within the Mediterranean news exchange that is part of the main news exchange monitored by the European Broadcasters Union (EBU).

Keywords : News, Mediterranean exchange, soft stories.

6. De la distribution commerciale dans la valorisation des films tunisiens en Tunisie et en Europe : regards croisés

PATRICIA CAILLÉ

La production des savoirs dans les études filmiques s'est élaborée le plus souvent à partir de la sélection implicite d'un corpus plus ou moins restreint de films considérés comme les plus signifiants et de leurs auteurs et autrices, l'étude de ces films constituant la clé de voute de la construction des cinémas nationaux. Et les savoirs sur le cinéma en Tunisie n'échappent pas à cette règle. De nombreuses études sont fondées sur des corpus de films (Chamkhi, 2002; Chamkhi, 2009; Lang, 2014) envisagés dans un contexte national ou régional (Brahimi, 2009), voire même généré (Martin, 2011). D'autres travaux ont délaissé le prisme de l'analyse filmique : les historien-ne-s qui se sont emparé-e-s de la question du cinéma en Tunisie à l'époque coloniale ont déjà retourné le regard en explorant le développement du cinéma comme un loisir (Corriou, 2011). Et de fait, l'étude du cinéma en Tunisie constitue un terrain de recherche particulièrement stimulant puisqu'une culture du cinéma exigeante, porteuse d'idéal national dans l'ère post-indépendance, s'est structurée autour de deux grandes fédérations, la Fédération tunisienne des ciné-clubs fondée en 1950 et la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs (FTCA) fondée en 1962. Cette culture emprunte à la fois à la cinéphilie développée en Europe, largement fondée sur le cinéma soviétique, le néoréalisme italien, la Nouvelle vague dont elle revendique haut et fort l'auteurisme, tout en étant ancrée implicitement dans une conception tiers-mondiste du cinéma de Fernando Solanas et Octavio Getino¹, ainsi que dans une valorisation du cinéma arabe (à l'origine égyptien) comme moyen de décoloniser la culture, conception portée par la figure tutélaire de Tahar Cheriaa. Si, comme presque partout ailleurs

1. Voir la plateforme en arabe de la FTCA disponible sur la page Facebook de la fédération et traduite par Hend Malek Ferjani qui en propose une analyse dans le cadre de son mémoire « Le cinéma amateur participant à la construction d'un champ professionnel : le cas de la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA) » (2016). Accès : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01372476/document>.

les spectateurs et spectatrices en Tunisie consomment bien plus de films étrangers que locaux, nous ne saurions en déduire pour autant que la culture du cinéma ne contribue pas au renforcement du sentiment national, bien au contraire (Caillé, 2017). La question de la circulation des films est assez rarement abordée (Benchenna, Caillé, Mingant, dir., 2016), et souvent par le biais de la valorisation symbolique que constituent les festivals, un maillon essentiel de leur visibilité. Dans cet article, nous aimerions pourtant reprendre l'analyse de Lindiwe Dovey qui remarque la disjonction entre les programmes de soutien au cinéma africain, souvent qualifiés de paternalistes, menés par la France et la quasi absence de ces mêmes films dans les différentes sections du Festival de Cannes. À l'inverse, la part des publics en salles pour les films africains qui reste certes très marginale, est passée de 0,03% à 0,27% entre 1992 et 2010 (Dovey, 2015 : 47), c'est-à-dire qu'elle a été multipliée par neuf en moins de vingt ans. Un tel constat nous invite à ne pas sous-estimer la circulation des films en salles, l'intérêt des publics certes très petits pour ceux-ci, et à engager une réflexion sur la façon dont la circulation des films tunisiens par le biais la distribution commerciale en salles en Tunisie et en France participe aussi à la construction du cinéma national, afin de comprendre la redéfinition de ce qu'est le cinéma tunisien et du corpus de films sur lequel il s'élabore.

Dans un premier temps, nous mettrons en perspective l'espace national et les circulations au-delà de la Méditerranée et, ce faisant, distinguerons plusieurs périodes. Nous évoquerons le moment des grands récits en Tunisie qui va de la fin des années 1970 à 1994. La période qui s'y superpose, de 1990 à 2002, concerne la France et l'Europe. C'est une période de coproductions transméditerranéennes² qui assoient sur ce continent la réputation internationale du film tunisien, avant une troisième période, de 2002 à 2010, qui marque un recul de la production nationale et de la visibilité des films tunisiens en Tunisie comme en Europe. Nous examinerons comment la circulation des coproductions agit comme un filtre dans la sélection des films qui deviennent un corpus national. Dans une deuxième partie, nous restituerons les films tunisiens qui s'inscrivent aujourd'hui, dans la post-révolution, en France et en Tunisie dans une pratique des films et un rapport

2. Nous utiliserons ici le terme « coproduction » au sens large, c'est-à-dire de films ayant reçu des financements de plusieurs pays même s'ils n'entrent pas dans les traités et accords de coopérations bilatéraux et multilatéraux.

au cinéma national différent, et pour ce faire nous mettrons en perspective les résultats d'une enquête sur les pratiques spectatorielles et le regard des exploitant-e-s interrogé-e-s dans le cadre d'un complément d'enquête que nous avons menée en 2016. Les données disponibles en Tunisie et en Europe pour ce type de travail sont inégales, car à la différence de la France, la billetterie, et donc le nombre d'entrées et les recettes en salles en Tunisie, n'a pas fait l'objet d'un contrôle strict et indépendant³. Nous fondons ces travaux sur les données fournies par des acteurs locaux pour qui les chiffres ne sont pas neutres, mais le recoupement de telles données nous permet néanmoins d'établir un ordre de grandeur.

La Tunisie avec ses 11 millions d'habitant-e-s et son très petit parc de salles de cinéma est un exemple emblématique d'un « cinéma des petites nations », une catégorie assez souple fondée sur la population et sur le statut dominé de certaines productions filmiques (Hjort, Petrie, dir., 2008). Le pays comptait 95 salles à l'indépendance, 114 en 1970 (dont 76 équipées pour la projection en 35 mm), et il n'en compte plus que 18 aujourd'hui⁴. Mais comme le notait également Paulin Soumanou Vieyra dans les années 1970 (Vieyra, 1975 : 214-215), la Tunisie est dotée d'un solide réseau d'exploitation non-commerciale lié au dynamisme de la culture cinématographique qui couvre le pays et qui aujourd'hui encore permet d'organiser la projection de films tunisiens dans des villes dépourvues de cinémas. Nous avons déjà insisté précédemment sur la nécessité de prendre en compte les différents éléments qui concourent à cerner la façon dont un cinéma national se construit (Caillé, 2013). Outre l'ensemble de films produits et identifiés comme national, une politique du cinéma qui soutient ou non cette production, il est nécessaire de considérer les infrastructures qui permettent l'accès aux films, la formation des personnels, le relais des chaînes télévisuelles dans la diffusion de ce patrimoine, la déclinaison des films sur différents supports et plateformes, les cultures du cinéma portées

3. Aucun système étatique de contrôle, ni relevé statistique fiable de la billetterie des salles et de la remontée des recettes, n'existaient jusqu'en 2018 en Tunisie. Les résultats du box-office sont donc ceux donnés par les producteurs, les distributeurs ou les exploitants, des acteurs de la filière dont la parole n'est pas neutre. Une billetterie unique est mise en place depuis septembre 2018. Caillé, 2018.

4. Le nombre de salles à l'indépendance est contesté. Ce chiffre est cité dans Corriou, 2012 : 117. Le second chiffre est cité par dans Vieyra, 1975 : 213.

par des organisations et des collectifs, les publics plus ou moins experts, des discours/savoirs sur le cinéma allant des discours journalistiques, professionnels jusqu'aux travaux scientifiques.

Le cinéma tunisien construit dans la circulation des films par-dessus la Méditerranée

Nous sommes toujours partie dans nos recherches de la circulation des dénominations qu'elles soient régionales ou nationales et la façon dont celles-ci sont mobilisées et opèrent comme des catégories permettant de donner du sens à des films, et plus particulièrement celle de « cinéma tunisien » (*ibid.*). Même si la Tunisie a été un protectorat français de 1889 à 1956, le « cinéma tunisien » n'est pas lié en Tunisie ni en France – à la différence par exemple de l'Algérie – à la lutte pour l'indépendance pourtant évoquée dans les films⁵, puisque les premiers films célébrés par des Tunisiens remontent aux années 1920⁶. Elle se construit à partir de grands récits nationaux avec les films d'Abdellatif Ben Ammar, Brahim Babaï ou Rachid Ferchiou. Néanmoins, nous reprendrons ici ce qui constitue depuis la Tunisie, selon le critique et réalisateur Ismaël (*sic*), la grande période du cinéma tunisien de 1985 à 1994 (Ismaël, 2008) et qui va des premiers longs métrages de Nouri Bouzid, de Naceur Khémir, *Asfour Stah* (*Halfaouine, l'enfant des terrasses*) de Ferid Boughedir (1990), pour se terminer avec *Samt Al Ksur* (*Les silences du palais*) de Moufida Tlatli (1992), période pendant laquelle « le cinéma en Tunisie s'est bien porté : filmiquement, théoriquement, économiquement » (*ibid.* : 17). C'est le moment que Kamel Ben Ouanès décrit comme l'émancipation du cinéma du joug de l'État qui pèse à l'inverse sur la télévision.

Au moment où la télévision focalise son discours autour d'un moi collectif, donc une entité impersonnelle et nébuleuse, le cinéma tunisien, libéré du monopole de la vision officielle, a annoncé pour la

5. Les films d'Omar Khelifi, *El Farj* (*L'Aube*, 1966), le premier film tunisien post-indépendance, ou *Les Fellagas* (1966) traitent du combat contre le pouvoir colonial.

6. *Zohra* (1922) et *Aïn El Ghazel* (1924), deux films de Albert Samama Chikli interprétés par sa fille Haydée Tamzali.

première fois dans l'histoire de la Tunisie, la naissance de l'individu, comme entité autonome et parfaitement en mesure de s'exprimer en tant que telle. (Ben Ouanès, 2007)

La période du désengagement de l'État, avec la liquidation en 1992 de la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC) créée en 1957, qui gérait l'industrie, y compris l'importation des films entre 1969 et 1983, et la fermeture du laboratoire de Gammarth en 1994, est aussi une période de vrais succès auprès des publics en Tunisie, pour ces films audacieux qui s'ancrent dans une histoire politique du pays. À l'inverse, les premiers films de cette période sont très peu vus en France et en Europe. *L'homme de cendres* (1986) et *Sabots en or* (1989) de Nouri Bouzid ne sont sortis que huit et six ans plus tard en France. Le premier qui dénonce la pédophilie et l'hypocrisie sociale attira 11 000 spectateurs et spectatrices tandis que le second sur la répression politique 1 645 seulement. Il est vrai aussi qu'il s'agit d'années pendant lesquelles Habib Bourguiba a été destitué par son ancien ministre Zine El Abidine Ben Ali qui l'a remplacé en 1987, d'où un trop grand décalage sans doute entre la vision de la Tunisie véhiculée par ces films et leur réception en France, et peut-être aussi la volonté de conserver une image positive du régime tunisien.

Loin de ce cinéma très politique, le cinéma tunisien en Europe est caractérisé dans un premier temps par un rayonnement lié au succès populaire d'*Asfour Stah* (*Halfaouine, l'enfant des terrasses*) de Férid Boughedir (1990), construit autour du regard audacieux, espiègle et tendre d'un adolescent sur le monde des femmes. Ce film réalisé par un critique de cinéma bien connu en France fit grand bruit⁷ ; il est resté à l'affiche d'un cinéma parisien pendant plus d'un an et totalisa 280 000 entrées en France. S'il reste, dans l'enquête que nous avons menée (Caillé, 2017), le titre le plus souvent cité par les Tunisien-ne-s des films nationaux qui leur sont chers, ce film oblitère les films plus politiques qui l'ont précédé dans la construction d'un imaginaire du cinéma tunisien qui est celui d'un monde clos « là-bas » défini par son identité maghrébine teintée d'orientalisme, le monde des femmes. Ainsi les films tunisiens qui ont trouvé le succès en France font de l'intime une question politique et misent sur l'exploration des relations

7. Férid Boughedir avait auparavant réalisé deux documentaires *Caméra d'Afrique* (1983) et *Caméra arabe* (1987) qui avaient eu un certain écho dans la critique cinématographique assez politisée de cette époque.

familiales dans un cinéma naturaliste mettant ainsi en scène les femmes, les relations intergénérationnelles, et les laissé-e-s pour compte d'une société conservatrice. Le cinéma national se construit presque « naturellement » autour de grandes questions universelles qui ne requièrent ni une connaissance précise de l'histoire nationale, ni ne nécessitent la mise à distance d'approches esthétiques issues du théâtre ou de mise en scène des corps pourtant au cœur du cinéma tunisien. De la même façon, les grands films qui évoquent le sort des migrations Sud-Nord ou Nord-Sud, qu'elles soient économiques, politiques ou sexuelles ne trouvent pas d'écho sinon par le biais de quelques articles dans la presse spécialisée. Par exemple, de grands films comme *Traversées* (Mahmoud Ben Mahmoud, 1982) ou même *Bezness* (Nouri Bouzid, 1992) ne s'exportent pas.

Tableau 1. La distribution des films tunisiens en salle en France de 1990 à 2003.

Titre et distributeur	Date de sortie en France	Pays de production	Entrées en salles
<i>Halfaouine, l'enfant des terrasses</i> (1990, Amores Diffusion)	26 sept. 1990	TN/FR	279 042
<i>L'homme de cendres</i> (1986, M3M)	16 fév. 1994	TN	11 523
<i>Les Silences du palais</i> (1993, Amores Diff.)	7 sept. 1994	TN	203 137
<i>Les Sabots en or</i> (1989, M3M)	27 sept. 1995	TN/FR	1 645
<i>Un été à la Goulette</i> (1995, Films du Losange)	25 déc. 1996	FR/BE/TN	180 480
<i>Layla, ma raison</i> (1989, Orisha Dist.)	22 janv. 1997	TN	1 911
<i>Essaida</i> (1996, Pierre Grise Dist.)	1 ^{er} oct. 1997	TN	7 626
<i>Tunisiennes</i> (1997, Colifilms Dist.)	3 juin 1998	TN	30 514
<i>Redeyef 54</i> (1997, Continent Films)	3 fév. 1999	TN	4 000
<i>Demain, je brûle</i> (1997, Hevadis films)	1 ^{er} mars 2000	TN	718
<i>La Saison des hommes</i> (2000, Films du Losange)	27 déc. 2000	FR/TN	109 960
<i>Les Siestes grenadine</i> (1999, Hevadis Films)	14 nov. 2001	FR/TN/BE	390
<i>Fatma</i> (2001, MK2 Diffusion)	27 fév. 2002	TN/FR	41 605
<i>Satin Rouge</i> (2002, Diaphana Dist.)	24 avril 2002	FR/TN	114 495

De la période faste du cinéma tunisien en France de 1990 à 2002 qui voit la production de 38 longs-métrages de fiction⁸, un peu plus d'un tiers trouve un distributeur et arrive sur les écrans français avec des fortunes très

8. Chambre syndicale nationale des producteurs de films – UTICA, éd., 2010, et CNCI/Ministère des Affaires culturelles, éd., 2017.

diverses. Les chiffres de l'exploitation montrent qu'un film tunisien attire en moyenne plus de 70 000 spectateurs et spectatrices dans les salles, mais le box-office moyen pour les films sur la condition des femmes est lui de 111 000 billets vendus. Même s'il est difficile, voire impossible, de jauger le succès d'un film à l'aune de sa thématique ou de son récit, tant l'ensemble des facteurs influents, depuis le financement lié au réseau du producteur ou de la productrice et du réalisateur ou de la réalisatrice jusqu'à la météo ou la concurrence à laquelle le film est confronté lors de sa sortie, force est de constater que seuls les films qui mettent en avant la condition dominée des femmes en Tunisie font recette, un résultat d'autant plus troublant que le seul film représentant une jeune femme émancipée en quête d'une identité plurielle dans un périple à travers l'Afrique ne fait que 390 entrées (*Siestes grenadine*, Mahmoud Ben Mahmoud, 1999). Les coproductions internationales font davantage d'entrées, et parmi les productions nationales, seul *Tunisiennes* (Nouri Bouzid, 1997) qui a obtenu le Fonds Sud⁹, et dont le titre fait directement référence à des femmes protagonistes, trois femmes opprimées en quête de liberté, parvient à faire davantage d'entrées. Il s'agit d'un film qui trouve son public dans le sud de la France. Comme nous l'avons déjà noté ailleurs, les films qui ont eu la faveur des écrans français, sont devenus les ambassadeurs de questions souvent considérées par les critiques français non pas tant tunisiennes que « maghrébines » (Caillé, 2007). En d'autres termes, l'emphasis mise sur le caractère régional de préoccupations ayant trait à l'absence de liberté des individus pris au piège d'une tradition étouffante, en particulier des femmes, revient à « culturaliser » des questions historiques et politiques aux dépens d'une construction historique nationale pourtant présente dans les films. C'est le cas de la réception critique de *Samt Al Ksur* (*Les Silences du Palais*, Moufida Tlatli, 1992), un récit construit en flashbacks qui renvoient à la lutte pour l'indépendance alors que les nombreux commentaires critiques y voient l'asservissement des femmes maghrébines (*ibid.*). Comme le montre *Satin rouge* (Raja Amari, 2002), film très critiqué lors de sa sortie en Tunisie et qui a ensuite été réévalué au regard des critiques dithyrambiques en France (Caillé, 2013), les cinémas nationaux se sont ainsi construits en demi-teinte

9. Une aide sélective française assez prestigieuse créée en 1984, financée par le ministère des Affaires étrangères français et par le ministère de la Culture et de la communication destinée à promouvoir la diversité qui a contribué à la production de plus de 500 longs-métrages des pays d'Afrique, d'Asie, d'Europe de l'Est, etc.

sous la bannière « Maghreb » dans un va-et-vient des films entre les pays du Maghreb et l'Europe, principalement la France. Si la France est de très loin le pays européen qui distribue le plus grand nombre de films maghrébins, les films réalisés par des femmes durant cette période sont aussi prisés bien au-delà : *Samt Al Ksur* sortira dans sept pays européens et *Satin rouge* dans huit, avec des entrées partout ailleurs bien inférieures à celles réalisées en France.

Dans cette circulation des films par-dessus la Méditerranée, ce sont les films qui font de la Tunisie un monde intime autonome détaché de tout lien avec d'autres régions ou continents dont l'Europe, qui ont très largement contribué à la construction de la catégorie régionale « cinémas du Maghreb » ou cinémas maghrébins. Par comparaison, même si de nombreux films algériens ont également été distribués pendant la même période, la mise en récit d'une histoire nationale dans un narcissisme fort n'a pas su capter l'intérêt des publics d'autant que la mémoire des violences de l'empire colonial empêche tout rapport apaisé. Mis à part les films de Rachid Bouchareb¹⁰, les chiffres de l'exploitation commerciale des films algériens sont très bas. En d'autres termes, ce sont en majorité des coproductions tunisiennes avec l'Europe qui ont alimenté les imaginaires européens et qui ont souvent en retour contribué à la renommée de ces films en Tunisie¹¹.

La période suivante qui couvre les années 2003-2010, marque une production accrue de 31 films sur huit ans, soit la production en moyenne de presque quatre longs-métrages par an en Tunisie dont quelques-unes sont des coproductions étrangères, comme les films de Mohamed Malas et Rachid Masharawi. La circulation internationale du film tunisien est caractérisée par un ensemble de films à plutôt petit budget et très divers qui se détournent des questions politiques et sociales ayant caractérisé les années précédentes, en particulier l'émancipation des femmes. Seul *Le Chant des mariées* (Karin Albou, 2008) – le film, une production française tournée en Tunisie, sera distribué par une plus grosse société sur 48 copies – s'y conforme dans l'exploration de l'éveil de la sexualité chez deux adolescentes,

10. Les chiffres du box-office des films de Rachid Bouchareb (né en France de parents algériens) excèdent tous les autres films des trois pays du Maghreb. Bouchareb traite de l'histoire, de la mémoire et des migrations dans des films qui échappent aux catégories du national, du rapport franco-algérien, du régional ou de la banlieue. Où classer *Little Senegal* (2001), une production algérienne, française et allemande?

11. L'exemple de *Satin rouge* très critiqué à sa sortie en Tunisie mais qui a été réévalué suite au succès qu'il a obtenu en France, est assez éloquent.

l'une juive et l'autre musulmane, pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce film attirera un public en salle. Les autres films distribués par de petites sociétés sur une à vingt copies, ne parviendront guère à trouver leurs publics. Alors que *Satin rouge* avait séduit, la caractérisation et le jeu des personnages qui s'éloigne comme le récit d'un naturalisme familier dans *Edawaha* (*Les Secrets*, Raja Amari, 2010) ne font pas recette en France, malgré un univers filmique singulier et abouti. De la même façon, *Bedwin Hacker* (Nadia El Fani, 2003), sorti en plein mois d'août, qui dresse dans un film de genre, le thriller, le portrait de femmes engagées, connectées et résolues à en découdre avec les dominations dans un contexte géopolitique, n'attire pas grand monde. Comme nous l'avions déjà évoqué dans nos enquêtes sur les publics des festivals, les publics intéressés par les cinémas du Maghreb pensent les films comme un moyen d'accéder à la culture, et nous aimerions spéculer sur le fait que l'expérience esthétique qui introduit une trop grande distance et s'écarte ainsi des attentes des spectateurs et spectatrices est rejetée¹². Une seule exception : *Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme* (Naceur Khémir, 2004), le seul film qui ait été distribué également dans plusieurs pays européens, même si les films poétiques et donc plus exigeants de ce réalisateur ne touchent pas de larges publics.

12. Nos enquêtes avaient montré que les spectateurs et surtout les spectatrices valorisaient le caractère culturel et éducatif des films présentés. Caillé, 2012.

Tableau 2. La distribution des films tunisiens en salle en France de 2003 à 2010.

Titre et distributeur	Date de sortie en France	Pays de production	Entrées en salles
<i>La Boite magique</i> (2003, Films et Trames dist.)	25 juin 2003	FR/TN	1 472
<i>Bedwin Hacker</i> (2002, Orisha Dist.)	16 juillet 2003	TN	604
<i>Khorma, Le Crieur de Nouvelles</i> (2002,	14 juillet 2004	FR/BE/TN	1 213
<i>Poupées d'argile</i> (2002, Colifilm Dist.)	29 sept. 2004	TN/FR/MA	3 996
<i>Le Prince</i> (2004, Ocean Films)	4 mai 2005	FR/TN	4 546
<i>Passion</i> (Mohamed Malas) (2005, Cineteve Dist.)	8 oct. 2005	FR/TN/SY	5 632
<i>Les Baliseurs du désert</i> (1984, Pom Films)	25 oct. 2006	FR/TN	761
<i>Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme</i> (2004, Gebeka Films)	15 nov. 2006	FR/TN	24 078
<i>Tendresse du loup</i> (2007, Eurozoom)	14 nov. 2007	TN	917
<i>Le Chant des mariées</i> (2008, Pyramide)	17 déc. 2008	FR/TN	41 806
<i>Un si beau voyage</i> (2007, Les Acacias)	18 mars 2009	TN/FR	3 055
<i>L'Anniversaire de Leila</i> (2008, CTV international)	22 juillet 2009	PS/TN/NL	8 985
<i>Making of</i> (2006, Films de l'Atalante)	28 oct. 2009	TN	914
<i>Lettre à la prison</i> (1969, Shellac)	12 fév. 2009	TN/FR	1 139
<i>Les Secrets</i> (2009, Sophie Dulac Dist.)	19 mai 2010	FR/TN/CH	20 720

Comme le montre le tableau ci-dessus, le nombre de films sortis en France demeure élevé puisqu'il représente une moitié des films produits¹³, mais l'intérêt pour les films distribués en salles est bien plus modeste. Les entrées au box-office sont en moyenne de 6 385 entrées. Caractérisés par une grande diversité, les récits d'apprentissage et ceux qui questionnent les rapports de domination, l'oppression cèdent le pas au fait divers, au film de genre ou aux univers poétiques moins accessibles.

Le cinéma tunisien post-révolution : reconfiguration du cinéma national et de ses publics

Alors même que la Tunisie fait en 2011 les gros titres des actualités et contribue à la réévaluation du pouvoir des peuples arabes à décider de leur destin, les films tunisiens qui sortent pendant la révolution sont avant tout des documentaires toujours moins attractifs en salle que les fictions. L'intérêt pour le mouvement politique et social des Tunisien-ne-s ne passe pas par le cinéma et seulement deux d'entre eux parviendront à une distribution commerciale en France. Même la controverse autour du documentaire de Nadia El Fani, *Laïcité Inch'Allah*, ne s'est pas traduite par un vif intérêt des publics dans les salles en France.

Il est évident qu'en Tunisie l'enjeu de la production d'images de la révolution et de la construction d'un nouveau rapport aux images dans la révolution est avant tout politique plutôt que commercial. Entre 2011 et 2016, on recense concernant la production en Tunisie 45 long-métrages de fiction et 41 longs-métrages documentaires¹⁴, et, comme nous pouvons le voir dans le tableau n°3 ci-dessous, la première fiction *Millefeuille* (Nouri Bouzid, 2011), qui traite effectivement de la révolution, ne sortira en France qu'en 2013. Son succès restera limité malgré son actualité. En Tunisie, les films réalisés pendant ou juste après la révolution se partagent entre fictions historiques et films de genre. Peu de films traitent de la révolution avant

13. Chambre syndicale nationale des producteurs de films – UTICA, éd., 2010, et CNCI/Ministère des Affaires culturelles, éd., 2017.

14. Ministère des Affaires culturelles/CNCI : 2017. Selon Adnen Jdey, critique de cinéma à *Nawaat*, animateur d'un atelier d'analyse de films, le recensement des documentaires est d'ailleurs incomplet.

2015. En outre, le délabrement des salles, l'insécurité ne sont guère propices au développement du spectacle cinématographique en salles. L'exploitation cinématographique est au plus bas dans les années qui suivent la révolution.

L'attaque violente de la salle AfricArt située au centre de Tunis, le 26 juin 2011, par des islamistes, lors de la projection du film de Nadia El Fani, *Ni Allah, ni maître/Laïcité, Inch'Allah !* (2011)¹⁵, avait mené à la fermeture d'un des rares lieux de renouveau de la culture cinématographique. Celle-ci semblait alors mettre un coup d'arrêt à la fragile mobilisation pour le développement d'une culture du cinéma par le biais de projections publiques en salles. La Tunisie ne comptait plus que douze salles, toutes mono-écrans, la plupart dans un état assez délabré. Même s'il est difficile de présumer de l'avenir de certaines d'entre elles, voire même d'un présent souvent flou, le pays compte aujourd'hui dix-huit salles, concentrées pour le plus grand nombre au centre de Tunis et dans sa banlieue, sauf pour six d'entre elles à Sousse, Monastir, Menzel Temime, Hammamet, Bizerte et Gabès où une salle de 600 places a ouvert en avril 2018 dans un Agora (centre culturel offrant diverses activités)¹⁶. Si Sfax, deuxième ville du pays, et Kairouan n'ont plus de salles, une cinémathèque a vu le jour en mars 2018 dans la nouvelle Cité de la culture sur l'avenue Mohamed V à Tunis, avec deux salles de projection. Enfin l'ouverture d'un multiplexe Pathé-Gaumont à huit salles offrant plus de 1 500 places dans le grand centre commercial Tunis City de la grande banlieue de Tunis prévue pour l'automne 2018 et celle d'un second multiplexe à Sousse en 2019 laissent augurer du développement de l'exploitation commerciale dans le pays. La distribution en Tunisie est aujourd'hui dominée par deux sociétés, l'une Goubantini films, contrôlée par l'héritier de la première famille tunisienne d'exploitants depuis 1962, une société qui concentre ses activités sur le film de genre et commercial, principalement étatsunien, l'autre HAKKA Distribution, créée en 2013, pour une offre alternative de films d'auteur inaccessibles autrement. Parler de l'exploitation des films en salles aujourd'hui est un exercice périlleux car le paysage change très rapidement. Jusqu'à environ 2015, la présence des films

15. Le titre initial du documentaire *Ni Allah, ni Maître* avait suscité l'ire des intégristes, tant et si bien que les producteurs avec l'accord de la réalisatrice ont décidé d'en changer, d'où le second titre, *Laïcité, Inch'Allah!*, un titre destiné à ne pas alimenter la controverse et la scène ainsi offerte à ses opposants.

16. La programmation dans certaines de ces salles est incertaine, voire déjà compromise.

de divertissement hollywoodiens était dominante, tandis qu'aujourd'hui ce sont les films locaux qui ont largement remplacé les rares films égyptiens et grignoté le marché du film étatsunien.

En 2017, 37 films longs-métrages et 41 films courts-métrages, soutenus par une subvention du ministère ou non, ont été tournés en Tunisie, des chiffres qui indiquent une certaine vitalité du secteur¹⁷, d'autant que les distributeurs s'accordent pour dire que le film tunisien se porte bien en salle, nonobstant l'étroitesse du marché qui en fait *de facto* un produit non-rentable dans sa sortie en salle. Les deux sociétés se partagent le marché du film tunisien qui représente le plus grand nombre d'entrées et aux dires des exploitants entre 60 et 85% des entrées. Il s'agit de petits films pour de petits publics en grande majorité urbains, voire même tunisois¹⁸. Selon Kais Zaied, co-gérant d'HAKKAD Distribution et exploitant, les 60 000 entrées d'*À peine j'ouvre les yeux* (Leïla Bouzid, 2015), constituent un réel succès en salle en Tunisie, alors que ce même film a fait 94 000 entrées en France. Il est évident que malgré l'engouement du public tunisien des salles de cinéma pour les films nationaux, l'absence de salles fait de la distribution des films en France un objectif potentiellement plus lucratif et plus valorisant pour la carrière de son autrice¹⁹. Kais Zaied précise tout de même qu'*À peine j'ouvre les yeux* est sorti dans tous les gouvernorats tunisiens par le biais de projections organisées dans des centres culturels, là où les salles sont inexistantes. Un tel investissement n'est pas unique puisque la circulation des films tunisiens sur l'ensemble du territoire est devenue un enjeu militant autant que commercial qui incite les distributeurs comme les producteurs et productrices à mobiliser des publics plus vastes. En 2017, *La Belle et la meute* a déjà fait mieux que le film de Leïla Bouzid et *El Jaïda* (2017), le film de Selma Baccar, a battu des records : il aurait dépassé les 100 000 entrées en salle en Tunisie. Les films réalisés par des femmes avec des protagonistes qui sont des femmes fortes en lutte se portent bien mais pas seulement. À ce titre, l'échec commercial de *Benzine* (Sarrah Labidi, 2016) sur le drame poignant d'un couple à la recherche de son fils unique parti sans dire un mot et disparu

17. Chiffres cités par Néjib Ayed, le directeur des Journées Cinématographiques de Carthage. Ayed, 2018.

18. Les chiffres que nous avons rassemblés au cours de nos recherches concernant les coûts de production sont très partiels mais sont dans une fourchette de 600 k€ à 2 227 k€ pour *Un été à la Goulette* (Férid Boughedir, 1996), le coût moyen étant de 1 400 K€ par production.

19. Le tarif moyen d'une place de cinéma à Tunis est de 6 TND, soit 2 euros.

sur les chemins de l'émigration clandestine, nous suggère qu'en Tunisie, le cinéma national rassemble des publics autour d'idéaux plus que devant une réalité trop sombre. Nombre de films tombent aussi très rapidement dans l'oubli après un échec commercial, certains de qualité médiocre.

À l'inverse en France, le nombre de films tunisiens qui arrivent sur les écrans par le biais de la distribution commerciale est proportionnellement bien moindre (à peine 10% de la production nationale), même si on enregistre un léger regain d'intérêt depuis 2015. Ce dernier est le fait de coproductions tuniso-européennes intégrées dans des réseaux de production transméditerranéens dont les productions nationales sont implicitement exclues. Le retour en grâce très relatif du film tunisien auprès des publics français – la moyenne des entrées est de 32 156 entrées par film entre 2011 et 2017 – se fait donc autour d'un petit nombre de films déjà présélectionnés. Le corolaire de ce clivage entre une minorité de films bien financés à l'international qui circulent en Europe et l'offre plus importante de films locaux, est une recomposition du paysage du cinéma national en salle en Tunisie qui s'est affranchi des critères de valorisation passant par la circulation des films en Europe, principalement la France. Parmi les films préférés des Tunisien-ne-s, le drame *Chbabeck El Jannaa/Frontières du ciel* (Fares Naanaa, 2015) sur le deuil d'un couple après la mort d'un enfant, un film touchant qui relève davantage de la fiction télévisée que du film de cinéma, a attiré un large public au cinéma jusqu'à ce qu'il soit accessible en ligne. C'est ainsi que d'autres critères sont à prendre en compte dans le succès des films en Tunisie : d'une part la popularité de certains acteurs et actrices (celle de Lotfi Abdelli, véritable star avec ses one-man shows très prisés, celle notable également d'Anissa Daoud), et d'autre part le récit d'une histoire simple, émouvante et intimiste qui séduit les publics en s'éloignant des fresques nationales qui avaient attiré l'attention des critiques et publics internationaux et nationaux jusqu'alors. Ce qui ne veut pas dire que de telles productions aient disparu, nous avons déjà évoqué le succès de Aala Kaf Ifrit/*La Belle et la meute* (Kaouther Ben Nahia, 2017) théâtral à la fois dans la forme, avec ses plans séquences, comme dans le jeu d'acteurs et d'actrices, en particulier la déclamation des tirades très longues de la protagoniste.

La recomposition du cinéma tunisien se fait également autour de films de genre comme les comédies à l'italienne d'Ibrahim Letaïef ou les thrillers de Fadhel Jaziri, ou encore les univers sombres et déroutants de Nejib Belkadi dans *Bastardo* (2013), des films qui s'éloignent du naturalisme d'un

cinéma d'auteur explorant des questions sociales auquel les publics européens sont plus habitués, du fait de la fonction attribuée aux films « venant » d'Afrique du Nord de connaissance du monde. Ce décalage est aussi caractérisé par l'invisibilité en France de films tunisiens très prisés internationalement, en particulier *Ala Eddine Slim*, *The last of us* (Akher Wahed Fina, 2016), *Lion du Futur* à la Mostra de Venise et représentant de la Tunisie aux Oscars. Ce film très nouveau dans son modèle économique, sa conception de la production et du tournage, du récit, et de la construction narrative, a connu une toute petite sortie dans trois salles en août 2018²⁰.

Conclusion

Ce bref panorama de la distribution commerciale et de la place des films tunisiens en Tunisie et en Europe, met en lumière les différentes périodes qui caractérisent le rapport aux films tunisiens des deux côtés de la Méditerranée. Les chiffres certes très modestes des résultats des films en salle en Tunisie comme en France, nous incitent à distinguer trois grandes périodes qui ne coïncident pas avec l'histoire de la production cinématographique en Tunisie puisque de grandes fresques politiques et populaires très importantes dans l'histoire du cinéma tunisien de la fin des années 1970 à la fin des années 1980 restent largement ignorées par la distribution commerciale en Europe. La première période de la découverte du cinéma tunisien en France et au-delà va de 1990, avec la sortie du célèbre *Asfour Stah* (*Halfaouine, l'enfant des terrasses*), à 2002. Il s'agit alors de coproductions relativement bien financées avec l'Europe, principalement la France, qui ont contribué à la valorisation du cinéma national devenu emblématique d'un cinéma « maghrébin » à travers des grands récits édifiants qui trouvent un certain écho critique et public en France. Certains films de cette période sortent dans plusieurs pays d'Europe, même si le nombre des entrées est bien plus conséquent en France que dans d'autres pays. La période qui va de 2003 à 2010 montre une augmentation globale de la production locale comme des coproductions avec l'Europe et paradoxalement un déclin de l'intérêt des publics français et européens pour ces films beaucoup plus divers. La demande supposée de films tunisiens en

20. Nous n'avons pas les résultats de l'exploitation au moment de l'écriture de cet article.

Europe est en décrochage par rapport à une production en augmentation. Alors même qu'en 2011, la capacité du peuple tunisien à désavouer et renverser un pouvoir corrompu retient l'attention des médias, les images de ce soulèvement social et politique ne sont pas distribuées dans les salles, et le grand nombre de documentaires produits ne trouve guère d'écho au-delà des frontières. Cette révolution ne constitue pas un moment particulièrement signifiant du point de vue de l'image internationale du cinéma tunisien au-delà du déclin de la présence des films tunisiens en salle en Tunisie comme ailleurs. Mais la révolution a pourtant considérablement changé la donne : elle a bien évidemment redonné un nouvel essor à une conception très politique du cinéma en Tunisie en même temps que le développement de l'équipement numérique a réduit les coûts de production de films. Si la production nationale est quantitativement plus importante, le nombre de films sur les écrans français et européens est proportionnellement bien moindre, ce qui n'a rien d'alarmant. On distingue en effet deux types de productions, des productions locales à moindre coût qui ne parviennent pas à une distribution commerciale en Europe mais qui peuvent être des coproductions internationales – *My China Doll* (2017), un thriller de Rachid Ferchiou²¹ est présenté comme la première coproduction arabo-chinoise – et des coproductions européennes, principalement avec la France mais aussi la Belgique qui arrivent dans les salles et parviennent à séduire un public plus vaste dont les goûts n'ont guère évolué ou qu'on cantonne à une conception assez figée du cinéma tunisien. Ce faisant, la valorisation des films tunisiens ne passe plus par la circulation des films en salles en Europe et la réception critique et publique des films. Si les critères d'évaluation des films en Europe se sont ouverts à un échantillon plus vaste de thématiques et de récits, le naturalisme du cinéma d'auteur demeure la prédilection, alors qu'en Tunisie, même si on considère le cinéma national comme un cinéma d'auteur qui fait recette, les films de genre, les récits historiques, les documentaires, etc., ne sont pas en reste, et cette diversité a ramené les publics vers les salles nonobstant la fragilité du secteur.

21. Le réalisateur indique que le film est sorti dans 3 000 salles en Chine mais qu'il n'est pas sorti en Tunisie pour éviter qu'il ne soit immédiatement piraté. Ridene Raïssi, 2018.

Références

- Ayed N., 2018, « Conférence de presse des Journées Cinématographiques de Carthage », le 14 mai 2018. Accès : <https://www.facebook.com/centre.national.du.cinema.et.de.limage/videos/957468907765633/>.
- Ben Ouanès K., 2007, « La télévision au service public et le cinéma au secteur privé. Cinéma et télévision en Tunisie », *Africiné*. Accès : <http://www.africine.org/?menu=art&no=6854>.
- Benchenna A., Caillé P. et Mingant N., dir., 2016, *La Circulation des films: Afrique du Nord et Moyen-Orient*, *Africultures*, 101-102, Paris, L'Harmattan.
- Caillé P., 2018, « Entretien avec Chiraz Latiri », Tunis, 29-07-2018.
- Caillé P., 2007, « Figures du féminin et cinéma national tunisien (1990-2002) », in Bertin-Maghit J.-P., Sellier G., dirs., *La Fiction éclatée : Études socio-culturelles*, Paris, L'Harmattan, pp. 193-210.
- Caillé P., 2012, « Des spectateurs et des spectatrices au Panorama des cinémas du Maghreb », in Caillé P. et Martin F., dir., *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *Africultures*, 89-90, Paris, L'Harmattan.
Accès : <http://africultures.com/des-spectateurs-et-des-spectatrices-11178/>.
- Caillé P., 2013, « 'Cinemas of the Maghreb' : Reflections on the Transnational and Polycentric Dimensions of Regional Cinema », *Studies in French Cinema*, Vol. 3, n°13: 241-56.
- Caillé P., 2017, « Pratiques de films, représentations et cultures du cinéma en Tunisie. Que nous raconte l'enquête ? », in Caillé P., Forest C., dir., *Regarder des films en Afrique(s)*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, pp. 133-153.
- Caillé P. et Martin F., dir., 2012, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, *Africultures*, 89-90, Paris, L'Harmattan.
- Chambre syndicale nationale des producteurs de films – UTICA, 2010, *Catalogue du cinéma en Tunisie, édition 2010*, produit par la Tunis, CNPF.
- Chamkhi S., 2002, *Cinéma tunisien nouveau: parcours autres*, Tunis, Sud éditions.
- Chamkhi S., 2009, *Le Cinéma tunisien à la lumière de la modernité*, Tunis, Centre du Publication Universitaire.

CNCI/Ministère des Affaires culturelles, 2017, *Guide des films de longs métrages tunisiens de 1956 à 2016*, Tunis.

Corriou M., 2015, « La consommation cinématographique : les plaisirs du cinéma en Tunisie au tournant de 1956 », in Caillé P. et Martin F., dir., 2012, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics, Africultures*, 89-90, Paris, L'Harmattan.

Corriou M., 2011, *Un nouveau loisir en situation coloniale : le cinéma dans la Tunisie du protectorat (1896-1956)*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII.

Dovey L., 2015, *Curating Africa in the age of film festivals*, New York and Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Ferjani H. M., 2016, « Le cinéma amateur participant à la construction d'un champ professionnel : le cas de la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA) », mémoire de master Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Grenoble, Accès : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01372476/document>.

Hjort M., Petrie D., 2008, dirs., *The Cinema of Small Nations*, Bloomington, Indiana University Press.

Ismaël, 2008, *Cinéma en Tunisie. Kaléidoscope de la saison 07/08*, Tunis, Arts Distribution.

Lang R., 2014, *New Tunisian Cinema: Allegories of Resistance*, New York, Columbia University Press.

Martin F., 2011, *Screens and Veils : Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

Ridene Raissi F., 2018, « Rachid Ferchiou : Voilà pourquoi My China Doll n'est pas sorti en Tunisie », entretien du 20 juillet 2017, publié en 2018 sur le site Cinématunisien.com.

Accès : https://www.researchgate.net/profile/Faten_Ridene/publication/326785944_RACHID_FERCHIOU_VOILA_POURQUOI_MY_CHINA_DOLL_N%27ETAIT_PAS_DISTRIBUE_EN_TUNISIE/links/5b635d51aca272e3b6ac17be/.

Vieyra P. S., 1975, *Le Cinéma africain des origines à 1973*, Paris, Présence Africaine.

Résumé/ملخص/Abstract

Cet article examine les données disponibles de la distribution commerciale en salle des films tunisiens en France et en Tunisie pour mettre en relief trois grandes périodes qui ne se superposent pas et dont la plus récente est celle de la post-révolution du 14 janvier 2011. Cette mise en perspective nous permet de réfléchir à la façon dont la circulation des films sur leur marché national et au-delà contribue à la construction d'un cinéma national. Cet article montre ainsi comment le cinéma tunisien construit dans les années 1990 et au début des années 2000 à partir de la circulation de coproductions internationales avec la France est singulièrement différent du corpus sur lequel se fondait un cinéma tunisien jusqu'alors très politique en Tunisie, en même temps qu'une telle circulation transformait à son tour le petit ensemble de films devenus emblématiques du cinéma national tunisien. Si la révolution du 14 janvier 2011 a affecté la vision que le reste du monde avait des Tunisien-ne-s, les nombreux documentaires et quelques fictions réalisés n'ont guère trouvé d'écho au-delà de la Méditerranée. Cette révolution marque pourtant un tournant qui a engendré un accroissement rapide de la production, des films moins chers et plus nombreux qui représentent 60 à 85% des entrées en salles en 2017. Si les seuls films tunisiens qui traversent encore la Méditerranée sont des coproductions internationales intégrées en amont dans un circuit distinct, si ces films trouvent un succès en Tunisie, les publics tunisiens se sont largement affranchis des critères de valorisation français et européens.

Mots-clés : Cinéma tunisien, distribution des films tunisiens, exploitation des films tunisiens, chiffres du box-office.

دور التوزيع التجاري للأفلام التونسية يتنوع أوروبيا فيالترويج لها

يسعى هذا المقال إلى تتبع المعطيات المتوفرة للتوزيع التجاري للأفلام التونسية بقاعات العرض السينمائي التونسي وكذا الموجودة بكل أوروبا. وهذا الأمر بغية إبراز مراحل ثلاثة أساسية لهذا الفن السينمائي، نلقبها لا نلتقي، منها تلك الحديثة التي تعود إلى ما بعد ثورة 14 يناير 2011. إن هذا الطرح يسمح لنا أن نمنع التفكير في أسلوب حركية هذه الأفلام داخل السوق المحلية أو الوطنية و تأثير ذلك على تأسيس سينما تونسية مميزة.

كما يظهر هذا المقال بذلك و بوضوح أن السينما التونسية التي تأسست سنوات 1990 ومع بداية سنوات 2000 انطلاقا من الأعمال العالمية المشتركة مع فرنسا تبدو أعمالا مختلفة جدا عن مجموع الأفلام التي أنتجتها السينما التونسية و المميزة بطابعها السياسي.

و قد تم هذا الأمر في الفترة نفسها التي حولت فيها هذه الحركية مجموع الأفلام التونسية التي أصبحت تعتبر من الأفلام الرائدة و المشهورة.

و إذا كانت ثورة 14 يناير 2011 قد أثرت في منظور العالم للتونسيين، فعديدة هي الأفلام الوثائقية و بعض الأفلام الروائية الخيالية التي صورت حينذاك و لكنها لم تجد صداها خارج حدود المتوسط. و هذا لا يمنع أن هذه الثورة تعد منعطفًا حقيقيًا نجم عنه تزايد سريع للإنتاجية و للأفلام المحدودة التكلفة و بكم أوسع يمثل 60 إلى 85 من شباك التذاكر سنة 2017.

و إذا سلمنا أن الأفلام التونسية الوحيدة التي تجاوزت حدود المتوسط هي تلك الأعمال العالمية المشتركة، و إذا كانت هذه الأفلام حققت نجاحًا بتونس إلا أن الجمهور التونسي تحرر كليًا من المعايير الفرنسية و الأوروبية لتثمينها.

الكلمات المفتاحية:

سينما تونسية – توزيع الأفلام التونسية – استفادة الأفلام التونسية – أرقام شباك التذاكر.

Title : The role of Commercial Distribution in the Valorization of Tunisian Films in Tunisia and in Europe: Confronting Two Different Perspectives

This article analyses the figures of the commercial distribution of Tunisian films in Tunisia and in France in order to highlight three distinct periods that do not overlap in the two countries, the period following the revolution of January 14th, 2011 being the most recent. This dual perspective on the circulation of film provides the means to reflect on the construction of a national cinema via national and international distribution. This article highlights the ways in which Tunisian cinema was transformed through the circulation of Tunisian international coproductions with France in the 1990s and early 2000s. The appeal of such productions on the French film market contributed in turn to transform the character of Tunisian cinema that had till then been highly political, as well as the corpus of films considered as being most emblematic. The revolution affected the world's perception of Tunisia, but out of the many documentaries and few fictions made during the revolution, very few were distributed in French and European cinemas. But this revolution was followed by a sharp increase in the number of films produced in Tunisia that have since then become the main fare of Tunisian cinemas as they represent 60 to 85 % of film admissions. While the few Tunisian films released in France are international coproductions that

circulate in a distinct circuit may be successful in Tunisia, Tunisian audiences no longer rely on French and European criteria for evaluating Tunisian films.

Keywords : Tunisian cinema, Tunisian film distribution, Tunisian film exhibition, film admissions.

7. Bejaia Doc : co-construction d'un regard documentaire sur l'Algérie d'aujourd'hui

JOËL DANET

Cette contribution revient sur l'expérience d'une production algérienne de films collectifs et amateurs de genre documentaire, tel qu'en témoigne le coffret DVD qui rassemble les éditions de 2008 à 2011 (Bejaia Doc est encore actif, au moins jusqu'en 2014)¹. Rassemblés sous le nom « Bejaia Doc », les moyens métrages auxquels cette production a donné lieu témoignent de l'Algérie au quotidien, entre villes et campagne, avec son identité plurielle et sa richesse culturelle. Par un dispositif international qui implique des institutions et des acteurs et actrices du secteur culturel français, Bejaia Doc parvient à intéresser un public par-delà les frontières du pays. La mise en œuvre de son projet a en effet été portée par deux structures distinctes, l'une basée en Algérie, l'autre en France :

- Cinéma et Mémoire de Bejaia : créée en 2007 par la réalisatrice de documentaire Habiba Djahnine, animée par un collectif de professionnel-le-s du cinéma et d'animateurs et animatrices associatifs. Selon les termes du catalogue de Bejaia Doc, cette association a pour objectif d'agir dans le domaine de la formation cinématographique et de la diffusion culturelle, avec comme perspective la création d'un pôle de formation permanent et d'un centre de ressources audiovisuelles. Les activités principales de la structure sont la mise en place d'ateliers de création documentaire ouverts au jeune public et aux adultes (impliquant six à huit stagiaires pour des projets qui peuvent s'étendre sur une année) et l'organisation de « Rencontres de films documentaires » (Livret du catalogue de Bejaia Doc 2011 : 2).
- Kaïna Cinéma : basée à Paris, regroupant producteurs, productrices,

1. Cette recherche a été financée par le projet du Conseil européen de la recherche (CER) *The Healthy Self as Body Capital (BodyCapital)* dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention n° 694817).

réalisateurs, réalisatrices, techniciens, techniciennes, comédiens, comédiennes, l'association vise à « créer un réseau d'échanges et de formations dans le champ audiovisuel et cinématographique entre l'Algérie et les pays du bassin méditerranéen, en particulier en France » (*ibid.* : 12). C'est dans ce cadre qu'elle collabore étroitement avec Cinéma et Mémoire sur le plan de la formation et promeut la diffusion en France des films réalisés.

Depuis les champs communs de leurs ressorts respectifs, Cinéma et Mémoire et Kaïna Cinéma ont conjugué leurs efforts pour favoriser en Algérie l'expression citoyenne par le film. Ici, le rapport à l'audiovisuel est d'ordre socio-culturel, déterminé par une démarche d'éducation populaire. Il s'agit de faire lien, favoriser l'expression dans un souci de citoyenneté, autant que de qualifier en savoir-faire pour cheminer dans un secteur professionnel. L'enjeu est, selon le catalogue, « d'apprendre à s'approprier et à produire les images par la construction d'un point de vue sur le réel, et construire un regard singulier et intérieur à partir de la société algérienne » (*ibid.* : 2). Nous retrouvons ici l'équivalent de la mission d'éducation à l'image que portent en France plusieurs associations soutenues par les pouvoirs publics : par l'apprentissage de la création audiovisuelle, il devient possible de poser un regard averti et critique sur toutes les productions issues d'un environnement médiatique imposé. Par ailleurs, Il s'agit de faire émerger un témoignage collectif sur la société algérienne, de transmettre un regard intime sur ses différents aspects : l'identité collective, l'activité professionnelle et associative, les perspectives pour la jeunesse... Ce souci détermine le choix des projets (8 sur 80 propositions en 2009 selon le site Africiné.org) (Azizi, 2009) : « Une des conditions est que le sujet du film soit en lien avec la vie ou l'environnement du stagiaire » (Livret du catalogue de Bejaia Doc, *op. cit.* : 2). C'est tout l'intérêt de privilégier le genre documentaire comme registre d'expression. Faire un film à partir de sa propre expérience et de son propre ressenti, c'est lui donner une finalité autre que le plaisir personnel de passer de l'autre côté de la caméra. La priorité est d'émettre un point de vue de particulier à même d'informer et générer le débat, et ce faisant, de se constituer un public. Cette orientation explique sans doute l'implication des Ateliers Varan dans le dispositif de Bejaia Doc. Basés à Paris, les Ateliers Varan sont un acteur important de la production documentaire participative à dimension internationale. Cette structure promeut depuis trente-cinq ans la mise en place d'ateliers dans

les pays étrangers en associant des réalisateurs documentaristes à des particuliers porteurs d'un projet de film. Bejaia Doc comme les Ateliers Varan s'inscrivent dans la démarche initiée par l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch dans les années 1960 et 1970 : donner à voir la réalité d'un environnement depuis le point de vue des « locaux ».

Nous pouvons supposer que la collaboration avec les Ateliers Varan et la possibilité d'être diffusé dans différents lieux en France constituent un stimulant créatif : s'adresser à un tiers au moment de construire le projet ou de présenter son résultat aide à se dire, à exprimer l'essentiel de sa propre identité. Pour aboutir à une pleine conscientisation, l'évidence d'un vécu nécessite une formulation qui la rende à même d'être interrogée et mise en perspective. Or il faut la présence d'un interlocuteur ou d'une interlocutrice pour opérer ce retour sur soi et à soi. Symétriquement, le public non-algérien de ces films, en particulier français puisque c'est le premier sollicité, éprouve l'impression d'entrer en intimité avec les lieux – leurs paysages et leurs acteurs et actrices – et ceci en dehors des balises des représentations touristiques ou des discours littéraires ou artistiques qui ont prévalu.

Pour donner un aperçu de l'ensemble de la production Bejaia Doc de 2008 à 2011, il convient d'insister sur deux aspects. D'une part saisir la cohérence qu'elle manifeste d'un film l'autre, et ceci au-delà de la diversité des sujets traités, en mettant au jour les préoccupations communes qu'ils expriment, ouvertement ou incidemment. D'autre part, indiquer la configuration de soutiens dont a bénéficié cette production comme témoignage de l'intérêt qu'elle a inspiré auprès de la sphère institutionnelle en Algérie comme en France. Par la suite, nous tenterons de caractériser la démarche cinématographique qui unit ces différents films par son inscription dans la tradition internationale du documentaire. C'est en se tenant à cette démarche qu'ils sont à même de voyager, d'atteindre la conscience d'un public non averti. Ce texte terminera sur un témoignage personnel, puisque son auteur a eu l'occasion, en tant qu'animateur de l'association Vidéo Les Beaux Jours, de montrer une sélection du catalogue de Bejaia Doc à la Maison de l'image de Strasbourg, en présence de l'un de ses membres.

Une production alternative aux soutiens croisés

L'ensemble du catalogue de Bejaia Doc présente vingt-cinq films qui frappent par leur diversité de contenus. Reportages culturels ou ethnographiques se mêlent aux chroniques de vie quotidienne ou aux débats. Mais le sujet même des films n'en dit pas forcément l'essentiel. En les considérant comme corpus, ou en les montrant dans une programmation qui les rassemble, nous découvrons qu'ils révèlent des préoccupations de fond et des récurrences de figures.

Catégoriser les contenus

Les contenus des films pourraient s'ordonner selon les catégories suivantes :

- Témoignages de particuliers : rencontres avec des personnes anonymes qui décrivent leur vie algérienne, comme cette femme qui revient à Constantine qu'elle a quittée dans sa jeunesse dans *C'est à Constantine* (Bahia Bencheikh-El-Fegoun, 2008); ce jeune homme handicapé après un accident de voiture dans *Heureusement que le temps passe* (Ferhat Mouhali, 2011); ces travailleurs qui exploitent clandestinement un oued dans *Les pêcheurs de sable* (Yazid Arab, 2010); ou ces nomades vivant sous des tentes dans le Sud algérien dans *Une simple visite* (Abderrahmane Krinat, 2009); ou encore, même si elle n'est pas le personnage principal de *Kermouss n'sara – Les figures de barbarie* (Yassine Izarouken, 2010), cette vieille femme qui lit le parcellaire d'un quartier à l'aune de ses souvenirs.
- Portraits d'artistes : Fatah, « plâtrier et poète » et aussi cinéphile dans *Fatah* (Abdenour Ziani, 2008), les musiciens gnaouies de Béchar dans *Gaâda* (Smaïl Selkh, 2008); le peintre Mohamed Aksouh, considéré comme « un des fondateurs de la peinture algérienne moderne » (*ibid.* : 6), rencontré dans son atelier à Ivry-sur-Seine dans *Mon bon Dieu, la mer, la nuit* (Hafida Hachem, 2009); les comédiens et comédiennes qui ont intégré la troupe de théâtre de Kateb Yacine et qui font part de leurs souvenirs sur leur compagnonnage avec le poète dans *La troisième vie de Kateb Yacine* (Brahim Hadj Slimane, 2009).
- Comptes rendus de manifestations culturelles et enquêtes sur l'activité

associative : *Dima Elgoudem ! – Vers tous les espoirs* (Amir Bensaïfi, 2010) est centré sur un festival de jazz à Constantine; *Yaranegh (Entre nous)* (Amine Aït Ouaret, 2008) fait se croiser l'activité d'un centre culturel dédié à la couture, la coiffure, la musique, la philosophie et le théâtre, avec la gestion d'un vidéoclub qui rassemble films algériens et films étrangers.

Les thèmes qui traversent l'ensemble incite à approcher ces différents films comme une grande réalisation collective dont chaque film constitue une unité susceptible de faire écho aux autres. Bien sûr, il ne s'agit pas de clins d'œil que les réalisateurs et réalisatrices s'adressent mutuellement, d'auto-référencement au sein de l'ensemble comme si nous avions affaire à une école artistique dont chaque membre se situe par rapport aux autres membres. Ce qui unit les différents films, ce sont les préoccupations dont ils font part, abordées par les un-e-s et les autres selon le cours de leurs enquêtes respectives, ou encore par des pas de côté, des digressions dans le fil du récit pour insister sur un ensemble d'aspects qui constituent une toile de fond commune, à savoir la réalité d'une société. Ces préoccupations sont essentiellement :

- Le côtoiement difficile des générations : d'une part, les personnes les plus âgées attachées à leurs souvenirs d'un pays, ses paysages de longue durée, ses traditions et ses heures de luttes décisives qui leur donnent des repères d'existence et en même temps leur procurent une nostalgie avivée par les changements opérés par un présent devenu opaque; d'autre part, des jeunes qui cherchent à devenir acteurs d'une société dont les rouages leur paraissent difficilement accessibles, oscillant entre attentisme, implications locales, et désir de départ.
- La recherche de l'identité : pour beaucoup s'exprime la même préoccupation de se situer selon ses origines et ses convictions dans une société algérienne dont les multiples composantes ne se vivent pas toujours en harmonie. À cela s'ajoute le rapport à la France, son passé colonisateur et son présent comme terre d'émigration. Il est vrai que certains films sont entièrement dédiés à cette question comme *Retour vers un point d'équilibre* qui fait le portrait d'une femme franco-algérienne, ou *Kermouss n'sara – Les figues de Barbarie* qui met en scène des garçons et filles trentenaires qui échangent sur les stéréotypes dont ils sont l'objet et les conceptions qu'ils se font de leur propre identité.

En cela, ces films constituent une continuation dans les années 2000 des thèmes soulevés par *Question d'identité*, passionnant documentaire réalisé en 1986 par Denis Gheerbrant sur la jeunesse issue de l'immigration kabyle dans la cité des Mille mille à Aulnay-sous-Bois.

- Les infrastructures algériennes : fonctionnement hospitalier défectueux, fragilité du bâti – voire délabrement – dans certaines zones urbaines, trafic maritime dysfonctionnel... En quelque sorte s'appose au constat de superstructures difficilement opérationnelles l'observation d'initiatives locales qui témoignent d'une sociabilité pleine de vitalité et désireuse de création commune.

Les soutiens et partenaires

Au vu des génériques de ses différents films, la production Bejaia Doc, mise en œuvre par Cinéma et Mémoire et Kaïna Cinéma, a bénéficié de soutiens de différents horizons et cela à des titres divers.

- Partenariat institutionnel national et franco-algérien : l'inscription sur deux territoires différents du tandem associatif aux commandes de Bejaia Doc a certainement favorisé l'implication de partenaires inscrits dans les structures de coopération. Le coffret rassemblant les différents films cite la Cinémathèque algérienne et le Programme concerté pluri-acteurs Algérie-Joussour (PCPA, regroupant des associations qui œuvrent pour la jeunesse), il cite aussi l'Agence française du développement ainsi que le Ministère français des Affaires étrangères et européennes. Des soutiens supplémentaires ont été apportés à certains films, comme *Yaranegh* dont le générique mentionne la Région Île de France, la Ville de Roubaix et TV5 Monde. À remarquer que la note de crédits dans le catalogue comporte ce commentaire prudent : « Les contenus des documents relèvent de la seule responsabilité de l'association Cinéma et Mémoire, et ne peuvent en aucun cas être considérés comme reflétant la position du Ministère français des Affaires étrangères et européennes ou de l'agence française du développement » (*ibid.* : 12). Que le partenariat français se soit senti tenu de livrer cette considération diplomatique n'indique-t-il pas que ses responsables ont bien perçu, dans les différents films, la franchise des témoignages sur des sujets qu'ils considèrent sensibles?

- Intervention des Ateliers Varan : cette association française qui agit depuis les années 1970 a pour vocation de sensibiliser au genre documentaire par des projets à rayonnement international, impliquant des structures locales (universités, écoles, associations) à même de porter des projets individuels ou collectifs de réalisation. Des documentaristes de renom œuvrent de longue date dans Varan, comme André Van In, Sylvaine Dampierre, Jean-Louis Comolli. Marqués par la présence de telles personnalités, les Ateliers Varan adossent la pratique à un appareil théorique élaboré, constamment mis en débat. Il est évident, à observer le propre travail de Habiba Djahnine, et les partis pris des réalisateurs et réalisatrices des films de Bejaia Doc, que cette collaboration s'est poursuivie sur un terreau commun.

L'ancrage documentaire : approches et styles, la parole aux minorités politiques

Chez Bejaia Doc comme chez les Ateliers Varan, le documentaire s'entend comme un genre cinématographique et non pas la déclinaison du reportage journalistique. Il s'agit, face au sujet traité, d'adopter une posture particulière, une « attitude » pour reprendre le terme de Raymond Bellour et Jean-Louis Leutrat :

Une attitude d'observation et de recherche de la part des cinéastes qui consiste à puiser directement leur substance dans les éléments même de la vie, de la société, de l'homme, de la tribu, sans les transformer, tels qu'ils se présentent devant nos yeux ou notre caméra. (Ruspoli, 1963, cité in Bellour, Leutrat, 1963 : 6)

Cette filiation à l'école du documentaire a suggéré des choix de réalisation qui lui sont caractéristiques.

Approches et styles

Nous remarquons que la plupart des films ne comportent pas de commentaire ni de cartons explicatifs. C'est au spectateur et à la spectatrice, par le contenu des situations montrées par le film, de glaner les informations qui vont lui permettre de situer les lieux et les personnages. Dans les

entretiens, les questions sont la plupart du temps effacées du montage, de manière à concentrer l'attention sur les réponses et le comportement de celui ou de celle qui les donne. Autant de choix qui rappellent ceux pris quarante ans plus tôt par Frederick Wiseman et les autres figures du cinéma direct. Souvent les contenus pédagogiques mènent au commentaire social. Dans *Les pêcheurs de sable*, un homme creuse le lit d'un oued et envoie ses pelletées dans un sommier dressé à la verticale, qui fait tamis. Cette longue séquence nous montre comment il s'y prend, son geste, ses outils. Dans le plan suivant, le même homme, sa pelle à la main, regarde la caméra et déclare : « j'ai cinquante ans, je devrais être marié. Je vis chez mes parents. Tout le monde cherche la stabilité, mais avec ce travail, ce n'est pas la peine ». Cette combinaison de l'exposé technique et de la description sociale, nous la trouvons déjà dans le documentaire *Le tonnelier* que Georges Rouquier a réalisé en 1941.

Certaines scènes, comme des conversations, sont mises en place par le réalisateur lui-même, arrangeant la réalité de l'instant pour transmettre celle de son témoignage de longue durée. Dans *Kermouss n'sara – Les figues de Barbarie*, une femme et trois hommes échangent au restaurant sur la difficile question de l'identité. Après un flottement dans la discussion, la femme sourit, rappelle à ses compagnons le mot d'ordre de spontanéité auquel le groupe est supposé se tenir, puis jette un regard à l'opérateur. Son regard caméra indique que ce mot d'ordre a été donné par lui et qu'elle a cherché à le suivre. Que ce plan ait été gardé au montage est caractéristique d'une inclination des documentaristes à exhiber les ficelles de leur réalisation, avouer leurs arrangements en amont du tournage. De cette façon, De cette façon, le public est rappelé à la réalité du film : une mise en scène dont il lui appartient de faire sa propre opinion.

Dans le même film, un plan de coupe met en scène une vieille femme qui monte des escaliers menant au toit d'un immeuble. Une fois qu'elle y a accédé, sa main désigne les différentes parties de la ville où se sont déroulées des scènes importantes de sa jeunesse. Ce procédé de « visite guidée » est également une figure caractéristique du documentaire qui répond au souci de faire découvrir le réel des lieux par ceux et celles qui en ont l'expérience.

La parole aux minorités politiques

Il est remarquable de constater que la production de Bejaia Doc donne régulièrement la parole aux femmes et aux jeunes, comme si l'une de ses intentions éditoriales consistait à combler une carence de représentation et d'expression. C'est à *Constantine* nous entraîne sur les pas d'une jeune femme qui revient dans le Constantine de son enfance après des années d'absence pendant lesquelles elle a construit sa vie d'adulte. Bahia Bencheikh-El-Fegoun fait intervenir sa sœur, également partagée entre l'attachement aux lieux qui ont marqué son enfance et le besoin qu'elle éprouve de partir pour échapper à la désespérance sociale qu'ils génèrent. C'est un film dont les images sont remplies de matières : bois, pierre, ciment, béton, toujours dans un état d'émiettement, d'ébréchure, de dislocation. Partout les surfaces sont fissurées, fragmentées, partout la construction paraît se tasser sur elle-même. On y voit les deux femmes s'aventurer dans les profondeurs des bâtiments meurtris, leurs yeux embués de larmes, caressant de la main les pierres des murs mis à nu. Le public du film est amené à comprendre que leur émotion dépasse la nostalgie d'une époque révolue. C'est l'incapacité de transmettre, de faire vivre les acquis des générations antérieures qui est en jeu. C'est aussi l'intensité d'un rapport au lieu qui va jusqu'à la caresse, effusion infiniment respectueuse de ce qu'il en reste, qui résiste.

Autre exemple : *Elberani – L'étranger* est composé d'instantanés sur une jeunesse jetée dans le doute. D'abord un portrait de Dobranis, « rappeur-clochard » ainsi qu'il se qualifie. Regard caméra, il développe un récit sur son errance sociale. Puis une autre scène de conversation, cette fois mettant en jeu plusieurs jeunes réunis sur un rocher battu par la mer. Sous les rires, l'expression d'une désespérance sociale. L'un d'eux déclare, amer : « C'est pour ça que les jeunes traversent la mer ». Passage à l'acte à la fin du film, les jeunes tentent un départ depuis une grotte où ils ont caché du matériel d'embarcation. Éclairés violemment par une lampe torche qui fait d'eux des silhouettes anonymes aux gestes confus, ils se souhaitent bonne chance dans la nuit et le bruit des vagues. Par ce geste de faire entendre les voix anonymes, de laisser s'exprimer le doute, la nostalgie, la mélancolie de ceux et celles qui ne trouvent plus leur place, la production de Bejaia Doc reprend

à son compte le souci politique des documentaristes, qui s'est affirmé depuis 1968, de faire lien avec les catégories les plus fragiles de la population (les ouvriers et ouvrières en lutte ou la population des grands ensembles).

La production de Bejaia Doc a bénéficié de plusieurs diffusions en France dans le cadre de projections-rencontres en présence de certain-e-s de ses membres. À Strasbourg, en 2013, l'auteur de ces lignes a contribué à la mise en place de l'une de ces séances par son implication dans Vidéo Les Beaux Jours, association aujourd'hui intégrée au réseau national de la Cinémathèque documentaire. La nécessité de faire découvrir les films de Bejaia Doc, et plus largement sa démarche, s'est imposée à nous par son exemplarité. Ces témoignages de l'Algérie contemporaine devaient leur intensité et leur pertinence à la mise en œuvre des principes de la réalisation documentaire : privilégier le temps long et la parole des protagonistes en forçant le moins possible l'interprétation du spectateur. Vidéo Les Beaux Jours, par sa prise de contact avec l'organisation de Bejaia Doc, a pu inviter à Strasbourg Yacin Hirèche, un de ses membres et lui-même réalisateur du film *Où est Fanon* (2011). Par les échanges que cette rencontre a occasionnés, il a montré qu'il possédait une intime connaissance de l'actualité culturelle en France dans le secteur de l'audiovisuel et en particulier de l'éducation à l'image.

Dans un article intitulé « Le cinéma algérien est-il schizo? », le critique Samir Ardjoum (2014) affirme :

Il y a deux cinémas en Algérie. Celui qui glorifie l'histoire, le présent sans pour autant lui confier les résonances de l'actualité. Les films sont médiatisés en Algérie mais pas à l'étranger, sauf exception. Et celui qui voit, interroge, doute, dont les films sont plus souvent montrés à l'étranger, mais rarement en Algérie.

Sur le plan du film amateur et collectif, la production Bejaia Doc est parvenue, à sa mesure, à dépasser cette douloureuse alternative. Par son dispositif et son principe d'ouverture culturelle, Bejaia Doc a réussi à intéresser à la fois Algérien-ne-s et non Algérien-ne-s à l'actualité de la société algérienne. Cette production a donné lieu à un cinéma intime, capable de témoigner avec vigueur en même temps que d'« interroger » l'emploi du cinéma comme outil. Par cet effort de réflexivité, Bejaia Doc invite le spectateur et la spectatrice à s'imprégner de réel et « douter » de toutes les certitudes.

Références

- Anonyme, 2011, *Livret du catalogue de Béjaia Doc*.
- Ardjoum S., 2014, « Le cinéma algérien est-il schizo ? ». Accès : <http://www.africine.org/?menu=art&no=12145>. Consulté le 26/06/2018.
- Azizi M., 2009, « Kaïna cinéma : le maillon qui manquait à l'éveil du documentaire à Bejaia ». Accès : <http://bejaiaadoc.blogspot.com/2009/03/rfd-presse.html>.
- Ruspoli M., 1963, « Remarques sur le cinéma direct, dit : "Cinéma-Vérité" », *Cinéma* 63, 74, pp. 143-144, cité in Bellour R., Leutrat J.-L., dir., 1963, « Le cinéma et la vérité », *Artsept*, 2, Lyon, UFOLEIS Rhône, p. 6.

Résumé/ملخص/Abstract

Depuis 2007, l'association Cinéma et Mémoire basée à Bejaia met en place en Algérie des ateliers de réalisation documentaire ouverts à la participation d'un public adulte. Le but est de favoriser la formation et l'expression artistique et citoyenne des jeunes algérien-ne-s par l'utilisation de l'outil audiovisuel. Cette action pédagogique impliquant des professionnel-le-s du cinéma et des animateurs et animatrices socioculturel-le-s vise à mettre en place et pérenniser un pôle de formation au cinéma. Le dispositif partenarial est transfrontalier : il implique d'une part « Kaïna Cinéma », association basée à Paris qui favorise les échanges dans le champ audiovisuel entre l'Algérie et les pays du bassin méditerranéen, et d'autre part « Les Ateliers Varan », structure parisienne qui promeut depuis trente-cinq ans la mise en place d'ateliers dans les pays étrangers.

Bejaia Doc, à la suite des Ateliers Varan, s'inscrit dans la continuité du cinéma direct et d'inspiration anthropologique. Ses films sont marqués par un rapport critique au réel, interrogeant sur ses mises en scène par ses choix de réalisation. Le principe participatif de Bejaia Doc permet de donner à voir la réalité d'un environnement depuis le point de vue des « locaux ». De cette façon, nous découvrons d'un film l'autre des aspects distincts et connexes de la réalité algérienne : d'un côté, un attachement douloureux à un milieu qui s'est muré dans le passé, de l'autre une désespérance qui pousse au départ.

Sans doute est-ce la perspective de sa diffusion hors des frontières, permise par le relais de Kaïna Cinéma, qui a poussé les participant-e-s à faire part d'un regard d'une mélancolie sans concession.

Mots-clés : Association, coopération, film documentaire, Bejaia.

بجاية وثائقي: البناء المشترك لنظرة وثائقية حول جزائر اليوم

منذ عام 2007 ، تقيم جمعية السينما والذاكرة ومقرها بجاية ورشات عمل للإخراج الوثائقي في الجزائر مفتوحة لمشاركة الجمهور البالغ. الهدف هو تشجيع التكوين، التعبير الفني المواطناتي للشباب الجزائريين من خلال استخدام الأدوات السمعية البصرية. يهدف هذا الفعل البيداغوجي الذي يشارك فيه المحترفون في السينما والمنشطون الاجتماعيون - الثقافيون إلى إنشاء قطب للتكوين حول السينما والحفاظ عليه. هذا الجهاز التشاركي عابر للحدود: يشمل من ناحية « كائنة سينما » « Kaïna Cinema » ، وهي جمعية مقرها باريس تعمل على تعزيز التبادلات في المجال السمعي البصري بين الجزائر ودول حوض البحر المتوسط ، ومن ناحية أخرى « ورشات فران » « Ateliers Varan » ، هذه الهيئة الباريسية التي تعمل لمدة خمسة وثلاثين سنة على إقامة ورشات في الدول الأجنبية.

بجاية دوك بعد ورشات فران ، أعمال تدخل في إطار استمرارية السينما المباشرة والإلهام الأنثروبولوجي. تتميز أفلامها أن لها علاقة تنطلق من النقد إلى الواقع بتساؤلها عن إنجازها عن طريق اختياراتها في الإخراج. إن مبدأ المشاركة في « بجاية دوك » يسمح بإعطاء الفرصة لرؤية حقيقة المحيط من وجهة نظر « السكان المحليين » . ومن خلال ذلك ، نكتشف من فيلم واحد الخصائص الأخرى المتصلة بالواقع الجزائري: من ناحية ، ارتباط صعب ببيئة كانت مغلقة على نفسها في الماضي ، ومن جهة أخرى ، فقدان الثقة عند الانطلاق. مما لا شك فيه أن احتمال عرضها خارج الحدود ، تسمح به « كائنة سينما » ، التي دفعت المشاركين إلى تبني نفس الرؤية حول الكأبة و بدون تنازلات.

الكلمات المفتاحية: جمعية - تعاونية - فيلم وثائقي - بجاية.

Title : Bejaia Doc: The co-construction of a documentary vision of contemporary Algeria

Since 2007, in Algeria the Association *Cinéma et mémoire* in Bejaia has organised workshops for adults on documentary films. The objective is to promote the training and artistic and civic expression of young Algerians through the use of audiovisual tools. This educational action, involving cinema professionals and socio-cultural counsellors, aims to create and maintain a film training centre. It involves a cross-border partnership, with *Kaïna Cinéma*, an association based in Paris that promotes exchanges in the

audiovisual field between Algeria and the countries of the Mediterranean Basin, as well as *Les Ateliers Varan*, a Parisian structure that has been promoting the establishment of workshops in foreign countries for thirty-five years.

Bejaia Doc, following the Ateliers Varan, is a continuation of direct and anthropologically inspired cinema. The films exhibit a critical link to reality, questioning its staging through choices of film direction. Bejaia Doc's participatory principle allows us to see the reality of an environment from the point of view of « locals ». In this way, we see from one film to the next distinct and related aspects of the Algerian reality: on the one hand, a painful attachment to an environment that was enclosed in the past, and on the other hand a feeling of despair that pushes them to leave. Undoubtedly it was the prospect of their distribution beyond Algerian borders, through Kaïna Cinéma, that pushed the participants to capture a glance of uncompromising melancholy.

Keywords : Association, cooperation, non fiction films, Bejaia.

8. Les films associatifs autobiographiques des migrant-e-s et l'espace de réception des foyers parisiens

GUGLIELMO SCAFIRIMUTO

Le thème de la « réception » étant le fil conducteur de ce corpus d'interventions, je tiens à préciser dès à présent que la réception du texte actuel, qui se présentera sous la forme d'un compte-rendu analytique, doit prendre en compte une double manière auto-réflexive : une *critique autobiographique* sur les efforts déployés pour mettre en œuvre un *récit autobiographique* de la part d'individus ayant récemment émigré. L'article suivant démontrera que les réflexions sur la pédagogie et sur l'expression des minorités – donner un espace, un chemin, une voix et une forme à l'autoreprésentation – ne peuvent être articulées que dans des contextes spécifiques et menées au centre des négociations entre différents acteurs et besoins. Je me concentrerai ici sur une action que je conduis personnellement depuis deux ans dans le domaine associatif – les Ateliers Vidéo –, sur un terrain qui est aussi particulier, à savoir celui des foyers sociaux pour migrants en France, appelés « foyers des travailleurs migrants ». Le texte tentera donc d'élucider, à travers la question de la réception des images, le rôle de mon association culturelle dans la relation entre les politiques publiques d'intégration des migrants dans les quartiers dits « politiques »¹ de Paris et les pratiques qui régissent les foyers susmentionnés. Une production de récits autobiographiques qui rencontre et parfois se heurte aux attentes des différents lieux de diffusion et de son public.

1. Expression employée par les mairies des arrondissements parisiens pour indiquer les zones considérées les plus touchées par les tensions sociales et donc prioritaires au niveau de l'intervention d'une politique d'intégration.

Les foyers et l'intervention associative

Avec la formule « foyers des travailleurs migrants », je me réfère à un très grand nombre de logements sociaux nés dans toute la France et particulièrement en Ile-de-France dans les années 1950 destinés aux populations immigrées africaines (hommes) qui ont quitté les colonies françaises afin de trouver un emploi en région parisienne. Ce sont d'abord les Algériens qui, émigrés au lendemain de la guerre d'Algérie, étaient alors considérés comme des travailleurs à court terme et ont fait l'objet de cette politique du logement liée au contrôle colonial. Viennent ensuite les migrations postcoloniales de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique du Nord. Des foyers ont ensuite été construits aux marges des principales villes françaises, dans les quartiers plus périphériques ou directement dans la banlieue, où les résidents ont commencé à vivre isolés et dans des conditions insalubres, occupant à plusieurs la même chambre et partageant une cuisine par bâtiment. Malgré les efforts récents pour reconvertir certains foyers plus anciens en logements sociaux plus modernes, la relation entre les résidents du foyer et les autres habitant-e-s du quartier, ainsi que le reste de la ville, reste pratiquement inexistante. Aujourd'hui encore, les foyers sont des espaces invisibles et inconnus pour la plupart des Parisien-ne-s, un terrain privilégié pour observer les tensions entre les communautés diasporiques établies de longue date et les politiques municipales. En effet, du fait du regroupement de villages africains entiers (de la Kabylie algérienne ou de la région de Kayes au Mali, pour citer deux exemples majeurs), des conflits permanents avec les gestionnaires et de la forte présence de personnes âgées résidant aujourd'hui à un âge avancé, les foyers représentent, plus qu'un logement « temporaire » comme le ministère avait prévu, des résidences de longue durée tendant à reproduire les systèmes et pratiques communautaires liés aux sociétés d'origine. Gérés en interne par les services administratifs, par les imams qui réglementent la vie religieuse et par les personnes âgées qui contrôlent les jeunes, les foyers ont un fonctionnement très huilé et hiérarchisé, souvent fermé sur lui-même. Les nouvelles générations qui arrivent, précarisées à cause du chômage et de toutes les difficultés liées au fait d'être des sans-papiers, trouvent sur place l'avantage de l'aide d'un résident de la même famille ou du même village. Cependant,

tant que ces jeunes restent dans le foyer, ils doivent faire face également à un risque d'immobilité sociale, linguistique et culturelle qui est certainement plus important que dans d'autres contextes.

Au-delà du débat sur la légitimité et l'efficacité de ce type de politique du logement, il me semble en tout cas utile de souligner le choix des communes des arrondissements parisiens concernés de soutenir les projets associatifs culturels qui ont organisé depuis longtemps, pour les publics marginalisés de ces « quartiers politiques », des ateliers de langue, théâtre, informatique, cinéma, etc. L'espoir des institutions françaises en matière d'animation culturelle dans les foyers est celui de briser la « méfiance réciproque entre citoyens et travailleurs migrants » : « L'objectif est de mieux faire connaître les cultures des communautés étrangères résidentes dans la ville et d'inciter ces dernières à participer à des événements culturels locaux »². Grâce au financement public de la DRAC et des municipalités susmentionnées – en particulier du 20ème, 13ème et 14ème arrondissement –, mon association, appelée à l'origine Attention Chantier et maintenant Parcours, entretient depuis 2008 des relations durables et prolifiques avec les foyers intéressés (le foyer Bisson dans le quartier de Belleville, le foyer Tolbiac dans le quartier d'Olympiades, le foyer Gergovie dans le quartier de Plaisance) et avec d'autres acteurs associatifs similaires (Aarao, Raconte-nous ton histoire, Autremonde, etc.). Le défi a toujours été d'expérimenter et de renouveler notre rôle de médiateur entre l'espace intérieur du foyer et l'espace extérieur du quartier. D'une part, l'ouverture des foyers passe de sa transformation en un bassin de réception cinématographique : chaque été, un festival de cinéma a été organisé dans le circuit le plus large possible des foyers de migrants parisiens pour animer des projections de films suivies de dîners de groupe, concerts et débats. D'autre part, la participation active des habitants à la vie citadine passe de la prise de parole favorisée par la création d'une radio participative et de différents ateliers (stop-motion, peinture, vidéo).

Les actions de l'association et les dynamiques de réception

J'ai donc l'intention de commencer par la première des activités de l'association, de manière à accentuer la dimension de l'accueil au sein des foyers à l'occasion des festivals et des ciné-foyers (projections occasionnelles de films dans les foyers, normalement sous forme de collaboration avec d'autres associations). Tout d'abord, il faut rappeler que les résidents des foyers n'ont généralement aucun moyen d'accéder aux salles de cinéma à Paris, trop onéreuses et souvent éloignées de leur circuit d'action habituel, et qu'ils ne l'avaient pas auparavant dans leur pays d'origine, en raison de l'absence de cinéma dans les villages d'où ils viennent, ou même dans les villes où ils ont habité. Les projections, en transformant le foyer en un espace de réception, permettent ainsi aux résidents de devenir pour la première fois les spectateurs d'un film sur grand écran. Elles permettent également de se consacrer à l'installation du matériel, de partager un moment convivial assis sur les tapis africains disposés devant l'écran, de participer à des repas et des débats communs et de rencontrer des gens extérieurs au foyer, le festival étant ouvert à tou-te-s. Le choix des films – documentaires ou de fiction, voire même d'animation – ainsi que des décorations, de la musique, de la nourriture et des thèmes en discussion – se focalise sur les pays d'origine des résidents, et donc sur l'Afrique de l'Ouest. Cela pour attirer toutes les générations présentes à l'événement (en général, les personnes âgées restent habituées aux plats africains et les jeunes continuent à préférer le hip-hop et le reggae au rock ou à la pop, par exemple) et pour apporter également des points de vue novateurs sur des questions associées à l'Afrique et aux migrations récentes. Les films programmés sont tous en français ou dans les langues les plus répandues dans le foyer – bambara et soninké – sous-titrés en français, afin de favoriser la compréhension de l'ensemble du public³.

3. Les foyers sont actuellement habités par une population entièrement issue de l'Afrique de l'Ouest (notamment Mali, Côte d'Ivoire, Sénégal et Mauritanie). Une présence maghrébine (surtout algérienne) est cependant observable dans la fréquentation des prières collectives (celle du vendredi en premier), des activités (les ateliers associatifs et les projections) et de la cour (où l'on vend de la nourriture et d'autres marchandises). À l'intérieur de mes groupes, un participant kabyle a été parmi les plus constants pendant deux ans au foyer Tolbiac.

Le festival a toujours été bien accueilli par les participants car ces espaces manquent de moments de loisirs au niveau de la communauté. Les projections deviennent ainsi une occasion de fête pour le foyer et une distribution de tracts comprenant parfois une communication porte à porte dans les chambres est sollicitée pour alimenter une plus grande participation. D'autres associations ou personnalités liées aux questions débattues sont également invitées au festival en vue d'un dialogue plus substantiel avec le monde extérieur au foyer. Les projections sont généralement organisées le soir afin d'éviter l'éclairage naturel et se déroulent dans une cour extérieure (si le foyer en dispose) ou dans une grande salle polyvalente toujours présente à l'intérieur. En regardant le film, le public est généralement assez bruyant, car les spectateurs peuvent arriver et partir librement à tout moment. La majorité du public réagit aux séquences vues à l'écran avec des commentaires à voix haute ou des éclats de rire sur les points les plus comiques, la participation étant nettement plus visible et intense dans ce contexte que dans celui d'une salle de cinéma classique. En se déroulant devant un public musulman, les projections s'adaptent au Ramadan en ce qui concerne la période de l'année et aux cinq prières quotidiennes relativement aux horaires. Tous ces facteurs contribuent alors à donner l'impression de se retrouver dans un espace entre-deux, où tout renvoie à l'Afrique tout en restant à Paris. Cette ambiance est aussi l'une des raisons qui attire non seulement le public des résidents des foyers, mais aussi ceux et celles qui viennent pour la première fois dans cet espace et qui finissent par apprécier les conditions inédites de cette expérience de réception filmique.



Figure 1. Festival au foyer Gergovie (Juillet 2017). **Source :** Guglielmo Scafirimuto

J'aimerais maintenant approfondir la deuxième partie du projet : les films associatifs autobiographiques réalisés au sein des Ateliers Vidéo, que je coordonne depuis le début de 2016. Les Ateliers Vidéo se déroulent dans deux foyers avec deux groupes parallèles d'une dizaine de participants, dont chacun se réunit un jour par semaine pour deux heures. Les participants s'engagent (même si en pratique, la nature de cet engagement fluctue toujours de manière problématique ou n'est que temporaire) sur la continuité d'une année divisée en deux semestres, correspondant à la création totale de deux films pour chaque groupe. Les objectifs principaux des ateliers sont avant tout : de sensibiliser le public des foyers, normalement en marge de la vie culturelle et sociale de la ville, au langage cinématographique et à l'intérêt de produire et de diffuser des images à la première personne; d'initier les participants aux différentes étapes de la réalisation audiovisuelle, de la pré-production à la post-production. C'est un travail participatif qui place au centre de ses préoccupations et de sa méthodologie une sorte de « pédagogie militante », basée sur le concept d'auto-représentation des

minorités et sur l'intervention active de nouveaux acteurs sociaux à travers la mise à disposition d'outils d'expression. La réalisation de courts métrages permet aux participants de prendre la parole à travers l'imagination, en s'appropriant les moyens techniques et créatifs pour communiquer leur expérience migratoire (ou simplement autobiographique) à partir d'un point de vue subjectif. Les participants sont invités à élaborer ensemble les récits du film de manière à pouvoir combiner apprentissage pratique et réflexion personnelle sur leur expérience. Chacun peut ensuite choisir s'il souhaite être scénariste, réalisateur, ingénieur du son, acteur et/ou monteur.

De quel contexte et de quelle base naît ce que j'appelle la « pédagogie militante » des ateliers? Ce projet s'inscrit certainement dans le contexte français de la pédagogie audiovisuelle et de l'éducation populaire, récemment coordonné par, entre autres, le groupe Passeurs d'images. Cependant, les Ateliers Vidéo, plus que du côté institutionnel conçu comme une éducation « envers le peuple », s'alignent sur les actions de solidarité militante « aux côtés du peuple », promulguées par le réseau associatif parisien : les collectifs des sans-papiers, Paris d'exil, Atelier des artistes en exil, Bureau d'accueil et d'accompagnement des migrants (BAAM), Racontenous ton histoire, Aarao, Belleville en Vues, Belleville Citoyenne, CIP20, Autre Monde, Canal Marche, etc. Distinction délicate (et peut-être un peu hypocrite) – entre institutionnel et militant – qui, à mon avis, aide toutefois à définir un horizon attitudinal différent : concevoir les participants (et non les « apprenants » ou les « usagers ») non pas comme des objets de « réception » d'une politique sociale, mais en tant que protagonistes d'un changement et d'une action commune. Cela pour questionner ce que Boucher définit comme la « dynamique de recomposition du contrôle social » (Boucher, 2006 : 219), en se référant à l'insistance du travail social et des politiques de la ville sur l'intégration, l'éducation et la reconversion. Bien évidemment, je suis parfaitement conscient de l'ambivalence de cette aspiration (les associations sont néanmoins financées par des organismes publics) et de l'idéalisme du modèle participatif, qui se confronte à une pratique sur le terrain présentant toujours de nombreux variables, imprévus et impasses.

Au fondement de mon engagement associatif, il y a certainement mes recherches universitaires d'esthétique et d'anthropologie sur l'autoreprésentation cinématographique des migrants, sur les études postcoloniales et sur l'exemple italien de l'association Asinitas qui a conduit plusieurs jeunes migrants à Rome à la réalisation cinématographique. Les

lectures sur la médiation culturelle ont également apporté une inspiration méthodologique. Gisèle Legault, par exemple, indique quels sont, selon elle, les préalables essentiels à une action interculturelle : savoir (s'informer), savoir-être (avoir conscience de son rôle) et savoir-faire (rendre l'intervention compatible avec le contexte) (Legault, 2006 : 301). En tout cas, si les débats sur la « bonne distance » (Piault, 2000 : 237) ou sur la « proximité relative » (Morel, 2002 : 287-294) à adopter dans toute relation avec l'Autre ne semblent pas conduire à un point de rencontre, on peut convenir que la communication interculturelle, même s'il s'agit d'un « dilemme » (Jovelin, 2002 : 26), est tout de même « une nécessité sociale », comme le rappelle Saïd Bouamama (2002 : 35). La « pédagogie militante » naît précisément d'un besoin : la politique des actions sociales reste indispensable et structurée du « haut », mais doit viser un changement concret pour ceux et celles qui poursuivront ces initiatives à partir du « bas ».



Figure 2. Atelier Vidéo au foyer Gergovie (Janvier 2018). **Source :** Guglielmo Scafirimuto

Les Ateliers Vidéo : créer des espaces de production et de réception

L'artiste multimédia Krzysztof Wodiczko, qui travaille avec les migrant-e-s depuis les années 1990, précise la priorité du « public interne » (*inner public*) – les personnes impliquées dans toutes les étapes du projet participatif – vis-à-vis du « public externe » (*outer public*), qui n'est que l'utilisateur du travail final des participant-e-s (Wodiczko, 2016b : 288-289). Selon Wodiczko (2016a : 184), le rôle de l'artiste (et du coordinateur dans mon cas) est celui d'être un « catalyseur » de ce « public interne », par le biais de la méthode socratique de la maïeutique, qui aide à faire naître spontanément l'inspiration artistique d'autrui. Ces réflexions m'ont certainement suggéré certaines postures, mais je rapporte ici leur négociation avec le contexte spécifique des foyers parisiens.

Afin de mieux comprendre le contexte de communication des ateliers, il faut prendre en compte que presque tous les contacts des participants sont obtenus à la suite d'une présentation rapide du projet que je fais au début de chaque année durant les cours de langues donnés dans les foyers. C'est aux personnes qui m'ont donné leur contact de décider ensuite si elles veulent répondre positivement ou négativement à ma proposition informelle, étant donné qu'il n'y a aucun « appel à participation » officiel de la part de l'association. Cette prise directe de contact permet de susciter la curiosité de ceux qui ne seraient pas immédiatement attirés par un tel projet, mais le manque d'intentionnalité initiale diminue l'effet de motivation interne et augmente donc malheureusement les désistements. Un élément qui conditionne le bon fonctionnement des ateliers est par exemple la corrélation directe entre participation et réception. Récemment, un participant malien qui avait joué dans le dernier documentaire a cessé de fréquenter parce que d'autres résidents, ayant vu le film en question (j'avais fait circuler le lien Vimeo sur notre groupe WhatsApp), se sont coalisés pour l'empêcher de poursuivre cette activité. Cela provient du fait que faire des films et plus généralement des images, ou participer en tant qu'acteur, est une activité souvent mal vue par la communauté du foyer (les personnes âgées en premier lieu et, par transmission, certains jeunes) et jugée comme une distraction indécente, inutile et à éviter. Les jeunes ne sont venus jusqu'ici que pour trouver un vrai travail rémunéré et aider leur famille, pas pour d'autres activités « ludiques », affirment les anciennes générations qui se sentent responsables des nouvelles. Cependant, ce tabou fréquent de

l'image ne concerne pas toujours la majorité, et ceux qui se sentent mal à l'aise devant la caméra vidéo (pour gêne, timidité ou pour ne pas être vus par les aînés ou par leur famille) peuvent décider de rester derrière la caméra, en filmant ou en tenant la perche du microphone.

On peut donc dire que les participants, pour la plupart récemment arrivés à Paris où ils n'ont encore pu nouer de nombreux liens sociaux et affectifs, assistent constamment aux ateliers plus pour le plaisir de construire un groupe uni par l'amitié que pour un authentique intérêt préexistant envers le monde du cinéma. Chaque fois que je les questionne sur les objectifs de notre projet cinématographique, j'assiste régulièrement à une confusion générale entre le concept de film et celui de vidéo YouTube ou d'émission télévisuelle, dans une incertitude de définition révélatrice de leurs pratiques de réception audiovisuelle. Le point de départ consiste alors à essayer d'expliquer les termes de base que je vais utiliser sans cesse : cinéma, film, court métrage, documentaire, fiction, genres, tournage, plans, etc. Mais les ateliers ne proposent pas un apprentissage frontal scolaire; j'essaie de clarifier immédiatement que mon rôle dans ce contexte n'est pas celui d'enseignant et d'autorité, mais plutôt celui de complice et d'animateur. Voulant être plus réceptif et prêt à l'écoute, l'un des premiers exercices que j'organise est celui de raconter face à la caméra – chacun à son tour filme et témoigne – sa relation avec le cinéma. Qu'il s'agisse de matches de football, de reportages télévisés, de clips musicaux ou de vieux films d'action américains (les noms de Van Damme et de Schwarzenegger sont fréquemment mentionnés), tout est valable pour comprendre les pratiques de réception, et donc les connaissances à développer. La compréhension des goûts et des désirs de chacun – souvent peu explicite ou claire, compte tenu de la très faible expérience des spectateurs – m'aide à diriger la première phase : la formation d'une réception. Regarder des films précédemment réalisés par les ateliers permet, par exemple, de prendre conscience de la possibilité réelle de reproduire le produit que l'on vient de voir. La réception devient ainsi préparatoire à la réalisation. Mis en place des références communes – sketches, vidéos ou émissions qu'ils ont peut-être pu regarder – il est important ensuite de diriger ces premières connaissances vers l'appropriation des codes de la réalisation cinématographique, de l'écriture au tournage, puis enfin du montage.

Pendant les exercices en cercle avec la caméra, la réception s'exprime à travers la ré-élaboration active de l'image à travers l'image : les participants, attendant leur tour, filment souvent avec leur portable ceux qui sont en train de filmer avec la caméra de l'association. De nombreuses images circulent alors à la fin de nos réunions, que ce soit les vidéos susmentionnées mises sur Facebook par les participants pour les montrer à des ami-e-s, ou les photos prises ensemble et partagées sur notre groupe Facebook et notre chat WhatsApp. En phase de montage, le visionnage collectif des rushs soulève toujours des questions, de l'hilarité, de la curiosité et de nouveaux débats sur ce qui a été dit pendant le tournage (certains sont souvent absents et viennent par intermittence). Comme il est normal dans ces circonstances, le fait de revoir sa propre image à l'écran et sa première interprétation filmée génère de l'embarras et certains, discrètement, tournent leur regard ailleurs. Particulièrement au moment du sous-titrage (si les acteurs ont adopté leur langue, généralement le soninké ou le bambara), quelques participants, écoutant leurs témoignages, expriment le souhait de refaire certains passages « pas bien dits ». Pour en revenir à la phase d'écriture, force est de constater que c'est surtout au travers de débats collectifs que les idées de scénario émergent et convergent ensuite vers une structure narrative. Bien sûr, dans notre élan amateur, les codes s'entremêlent sans limites prédéfinies. En supposant qu'il serait plus que compliqué d'écrire un vrai scénario collectivement (la grande majorité des participants est semi-illettrée), les séquences de dialogue sont principalement improvisées. Nos films de fiction incluent alors différents éléments documentaires basés sur les idées et sur les expériences réelles des personnages / participants, une sorte de « docufiction » qui finit par constituer l'une des particularités de notre production et peut-être même un croquis d'un nouveau genre de film (avec ses règles et ses méthodes de production et de diffusion).

Films « interdits » et films de « réparation »

À cet égard, il me semble pertinent de citer l'un des derniers films d'un groupe des Ateliers Vidéo – celui du foyer Gergovie, situé dans le 14^{ème} arrondissement, *Les Aventuriers Sentimentaux*, une comédie sur les fantômes et les illusions des relations de couple entre l'Afrique et l'Europe. Ce court métrage est un exemple intéressant pour montrer comment la réalisation doit négocier dès le début avec la réception attendue. À l'origine,

les critères de choix thématique de nos films sont : les désirs et les intentions du groupe de participants; le caractère pertinent mais aussi original de la nouvelle œuvre par rapport à notre précédente production; l'intérêt hypothétique du public (interne ou externe au foyer) pour les questions affrontées. Au moment où nous avons entamé l'écriture de ce film, les débats avec les jeunes ivoiriens et maliens du groupe ont été assez rapidement tournés vers la question de l'interdiction de l'accès des femmes dans les foyers (sauf lors des cérémonies et des visites de week-end) et vers la nécessité pour les garçons de rencontrer des filles à l'extérieur de la résidence. En comptant naturellement toutes les difficultés et divergences linguistiques et culturelles liées au succès des rencontres hypothétiques, dans la rue ou ailleurs. Le résultat a été une docufiction très amusante et spontanée, absolument ni vulgaire ni scandaleuse, mais qui a été finalisée dans la dernière phase en sachant que nous ne pouvions pas la projeter dans ce foyer. Il était déjà arrivé une fois qu'un film des ateliers – le premier – ait à procéder à une « censure », en évitant de filmer ou de mentionner certains détails critiques concernant un foyer, afin de ne pas exposer la honte des conditions d'hygiène et de logement des anciens bâtiments. Mais dans ce cas, c'était la première fois que nous traitions d'un sujet « interdit ».

D'habitude, nous avons toujours préféré nous attaquer aux problèmes qui évoquent les « bons » efforts des sans-papiers, tels que l'apprentissage de la langue française ou la recherche d'un emploi. À la suite d'une projection, il y a un an, un imam du foyer avait cité par exemple un de nos films pour parler des bons modèles à suivre en termes d'approche de l'intégration linguistique et professionnelle. Ces mêmes préoccupations des personnes âgées et des autorités du foyer, qui, rappelons-nous, sont comme des tuteurs et des guides pour les jeunes qui viennent d'arriver, ne correspondaient donc pas cette fois-ci aux prétendues « distractions » mal vues, comme celles des rencontres amoureuses au centre du film. De plus, lors du tournage, nous avons dû demander un accord pour utiliser une salle, et certaines répliques d'un participant / acteur ivoirien devant le foyer avaient été jugées déplacées par les résidents maliens de la salle, révélant ainsi certains conflits entre les différentes communautés et entre les habitants et les « occupants » externes. Ainsi, finalement, l'association a assumé son rôle de médiateur, comme je l'ai dit, entre l'espace du foyer et l'espace de la ville, non seulement en tournant à nouveau la séquence discriminée, mais en tournant un nouveau film « de réparation ». Ce dernier, encore une fois traitant des

difficultés d'insertion professionnelles, administratives et linguistiques, pourra donc être montré dans le foyer Gergovie en question, tandis que le film « interdit », né d'autres besoins des jeunes participants, a déjà été l'objet de projections externes et de débats intéressants.



Figure 3. Projection au foyer Tolbiac (Octobre 2017). **Source :** Guglielmo Scafirimuto

Les projections constituent un moment fondamental des Ateliers Vidéo, car elles permettent aux participants de présenter et de valoriser eux-mêmes le travail accompli et les travaux terminés, mais aussi de pouvoir regarder le film sur grand écran dans des contextes inhabituels et de débattre avec le public. Au cours des projections à l'intérieur des foyers, la situation est semblable, dans une certaine mesure, à celle décrite pour le festival. Tout d'abord, il y a un flux continu de personnes : celles qui arrivent en retard, celles qui partent tôt, celles qui se lèvent pour répondre au portable qui sonne. Le niveau sonore est généralement plus élevé, incluant le mouvement des chaises, les commentaires à voix haute, les éclats de rire à chaque sketch ou gaffe ou à chaque apparition d'un ami dans le film. On s'identifie facilement dans la situation représentée, on reconnaît

un ensemble de non-dits qui acquièrent une autre dimension sur un grand écran, établissant une atmosphère unique de complicité. Une fois dans la discussion, la plupart des questions sont généralement posées par les quelques personnes extérieures au foyer qui souhaitent contacter les participants pour connaître le dispositif participatif utilisé, commenter la musique, le langage ou l'interprétation des acteurs. À la fin, le moment convivial des boissons et des snacks clôture la soirée avec d'autres conversations, des photos de groupe, des blagues et des contacts pour les ateliers à venir.

La réception s'articule différemment dans les autres espaces de la ville où, contrairement aux foyers, la prédominance des spectateurs et spectatrices français-e-s déplace l'attention générale sur d'autres aspects du projet. En mars et avril, par exemple, nous avons organisé deux projections de *Les Aventuriers Sentimentaux* à Paris, la première lors d'un séminaire universitaire à l'EHESS, et la seconde lors d'une soirée dans un restaurant associatif de Belleville, le CIP20. Les participants se sont retrouvés pour la première fois plongés dans des contextes qui leur étaient inconnus et au centre de l'intérêt collectif, assis derrière la chaise d'un amphithéâtre d'une grande école, parlant au microphone et s'adressant directement à des personnes qui n'appartenaient pas au milieu du foyer. Le public a beaucoup apprécié le film, en mettant en avant la sincérité et la spontanéité des jeunes, la dynamique interculturelle des relations de couple, le ton humoristique de différentes séquences et la manière de jouer avec certains fantômes postcoloniaux. Au cours du débat, les spectateurs et spectatrices ont posé des questions sur les parcours migratoires des participants, sur les méthodes d'écriture et de tournage du film et sur la véracité d'un dialogue sur le mariage, un sujet discuté à la fin du court métrage. Les participants ont ensuite adopté cette dimension autobiographique en défendant les idées exprimées et en racontant leurs expériences personnelles ou en expliquant d'autres éléments, tels que la langue adoptée, un « français ivoirien » parlé à Abidjan, qui se démarque sur plusieurs fronts du français de France.

La projection, ouvrant un nouvel espace de réception, constitue ainsi un moyen non seulement de participer activement à l'espace public, de présenter ses travaux, de construire une image de soi différente et de s'inscrire dans un environnement plus vaste et hétérogène, mais aussi de recueillir enfin de la gratification – être applaudi par le public, voir son nom au générique de fin, être arrêté à la fin de la sélection pour d'autres

questions –. La participation aux ateliers, si elle est vécue de cette manière, permet donc d'articuler création et réception, connaissance et échange, en répondant probablement aux objectifs fixés par les politiques publiques en matière d'animation culturelle et, espérons-le, aux attentes concrètes des participants dans leurs projets de vie à Paris.

Conclusion

Le bref compte-rendu analytique présenté dans cet article démontre ainsi les négociations nécessaires pour produire et diffuser les films associatifs autobiographiques de migrants afin d'inscrire les espaces et les identités des foyers dans ceux du quartier et de la ville. Des adaptations et des solutions qui tentent de répondre à la fois aux besoins des habitants et aux autorités des foyers, aux questions des institutions parisiennes qui accompagnent et suivent le projet, à une méthode de « pédagogie militante » et aux curiosités et aux intérêts des autres lieux et des autres publics de la ville. Ce sur quoi tout le monde s'accorde semble être en tout cas l'importance d'une occasion d'échange humain et horizontal sincère offert par les Ateliers Vidéo, ainsi que la manière la plus subjective, participative et légère dont nos récits autobiographiques traitent les différents aspects problématiques de la migration, contrairement aux représentations communes, à sens unique et tragiques, auxquelles les médias et les cinémas occidentaux ont habitué leurs spectateurs et spectatrices.

Références

- ADEL/ALFA Consultants, éd., 1999, *Les foyers dans la ville. Foyers des travailleurs migrants et politiques de la ville*, Paris, FAS.
- Bouamama S., 2002, « Les discours de l'interculturalité : modèles, enjeux et contradictions », in Jovelin E., dir., *Le travail social face à l'interculturalité. Comprendre la différence dans les pratiques d'accompagnement social*, Paris, L'Harmattan, pp. 31-42.

- Boucher M., 2006, « Le nouvel espace de contrôle social en France. Travailleurs sociaux et médiateurs sociaux à l'épreuve des logiques d'intégration, de régulation et de racisation », in Prieur E., Jovelin E., Blanc M., dir., *Travail social et immigration. Interculturalité et pratiques professionnelles*, Paris, L'Harmattan, pp. 209-222.
- Jovelin E., 2002, « Comprendre l'interculturalité : l'ouverture à l'autre », in Jovelin E., dir., *Le travail social face à l'interculturalité. Comprendre la différence dans les pratiques d'accompagnement social*, Paris, L'Harmattan, pp. 17-30.
- Legault G., 2006, « Interculturalité et diversité des pratiques professionnelles. L'étranger, cet autre moi-même », in Prieur E., Jovelin E., Blanc M., dir., 2006, *Travail social et immigration. Interculturalité et pratiques professionnelles*, Paris, L'Harmattan, pp. 297-304.
- Morel D., 2002, « Vers une "relative proximité" : la distance, une notion centrale commune à l'épistémologie et à l'éthique », in Jovelin E., dir., *Le travail social face à l'interculturalité. Comprendre la différence dans les pratiques d'accompagnement social*, Paris, L'Harmattan, pp. 287-294.
- Piault M. H., 2000, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Teraedre.
- Wodiczko K., 2016a, « I want to be a Catalyst. An Interview with William Furlong, 1988 », in Wodiczko K., dir., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, London, Black and Dog Publishing, pp.184-186.
- Wodiczko K., 2016b, « The Inner Public, 2015 », in Wodiczko K., dir., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, London, Black and Dog Publishing, pp.287-299.

Résumé/ملخص/Riassunto

Les Ateliers Vidéo, menés au sein de l'association Parcours à Paris, forment depuis deux ans et demi les résidents des foyers des travailleurs migrants d'Ile-de-France à la création audiovisuelle. L'article, qui se présente comme un compte-rendu analytique des activités déroulées dans le cadre de cette association, met en avant la question de la réception à partir des dynamiques liées au rapport entre l'espace interne des foyers et l'espace externe de la ville. L'analyse porte sur les manières dont l'organisation d'un festival

de cinéma, le fonctionnement des ateliers, le tournage des films et leur réception dépendent fortement de plusieurs facteurs tels que la réglementation des foyers, la transmission culturelle entre les habitants de différentes générations, la cohabitation entre les ethnies présentes et la relation de celles-ci avec les autres habitants du quartier et de la ville.

Les court-métrages de l'association, à travers une démarche participative durant laquelle tous les participants contribuent aux étapes progressives de la réalisation, mettent en forme les récits autobiographiques des migrants sans papiers, souvent mélangeant documentaire et fiction. Les participants, en majorité provenant du Mali, mais aussi de la Côte d'Ivoire, de la Mauritanie, du Sénégal, de l'Algérie, du Cap-Vert, deviennent pour la première fois en même temps des spectateurs de films (des projections sont organisées tout au long du semestre) et des créateurs (scénaristes, réalisateurs, acteurs, techniciens, monteurs). Dans le contexte particulier des foyers de travailleurs migrants, l'article souligne la négociation nécessaire entre la production et la réception des images, entre un « Sud » africain reproduit dans les logements sociaux et un « Nord » parisien toujours présent à travers les politiques de la ville, les financements publics et les lieux de diffusion et débat.

Mots-clés : Foyers, Paris, immigration africaine, vidéo, participatif, pédagogie, projections.

الأفلام الجمعية الخاصة بالسيرة الذاتية للمهاجرين ومنطقة استقبال الأسر الباريسية

كُنت حلقات الفيديو المنعقدة داخل الجمعية « باركور بباريس » (فيرنسا)، ولمدة سنتين ونصف ، سكان مراكز إيواء العمال المهاجرين في منطقة باريس (إيل دي فرانس) إلى تحقيق منتجات سمعية بصرية.

يهدف هذا المقال إلى تقديم حوصلة تحليلية للأنشطة التي أجريت في هذه الجمعية، ويسلط الضوء على مسألة الاستقبال انطلاقاً من الديناميات المتصلة بالعلاقة بين الفضاء الداخلي الذي يمثل مراكز الإيواء والفضاء الخارجي الذي تمثله المدينة.

ويركز التحليل على كيف أنّ تنظيم مهرجان سينما، سير نشاطات الورشات وتصوير الأفلام واستقبالهم ، كلّ هذا يعتمد اعتماداً كبيراً على عدة عوامل مثل تنظيم مراكز الإيواء والتبادل الثقافي بين السكان من مختلف الأجيال، والتعايش بين هذه الجماعات الإثنية وعلاقة هذه الأخيرة مع غيرها من سكان الحي والمدينة.

تقدم الأفلام القصيرة للجمعية كخلط بين الفيلم الوثائقي والخيالي، على أساس منهج تشاركي يساهم فيه جميع المشاركين في مراحل تدريجية من تحقيق المشروع، غالباً على شكل سرد قصص ذاتية للمهاجرين بدون وثائق.

يأتي معظم المشاركين من المالي، وأيضاً من كوت ديفوار، وموريتانيا، والسنغال، والجزائر، والرأس الأخضر، وأصبحوا كلهم لأول مرة وفي نفس الوقت المشاهدين (ينظم بث أفلام خلال كل السداسي) والمبدعين (كتابة سيناريوهات، وكمثّلين وتقنيين، ومختصين في المونتاج).

يُبرز هذا المقال، في الإطار الخاص بالقاطنين في مراكز العمال المهاجرين، مدى أهمية التفاوض الضّروري بين الإنتاج واستقبال الصور، بين 'جنوب' إفريقي متمثل في السكن الاجتماعي و'شمال' باريسى ممثل من خلال السياسات العمومية الخاصة بالمدينة، والتمويل العمومي وأماكن النشر والمناقشة

الكلمات المفتاحية

مراكز، باريس، الهجرة الأفريقية، فيديو، تشاركية، العلوم التربوية، عرض

Titolo : I film associativi autobiografici dei migranti e lo spazio di ricezione dei foyers parigini

Gli Ateliers Video, condotti dall'associazione Parours a Parigi, formano da due anni e mezzo i residenti dei foyers dei lavoratori migranti d'Ile-de-France alla creazione audiovisiva. L'articolo, che si presenta come un resoconto analitico delle attività svoltesi nell'ambito di questa associazione, mette in risalto la questione della ricezione a partire delle dinamiche legate al rapporto tra lo spazio interno dei foyers e lo spazio esterno della città. L'analisi verte sulle maniere in cui l'organizzazione di un festival cinematografico, il funzionamento degli ateliers, le riprese dei film e la loro ricezione, dipendono fortemente da numerosi fattori quali la regolamentazione dei foyers, la trasmissione culturale tra gli abitanti delle diverse generazioni, la convivenza tra le etnie presenti e la loro relazione con gli altri abitanti del quartiere e della città.

I cortometraggi dell'associazione, attraverso un metodo partecipativo durante il quale tutti i partecipanti contribuiscono alle tappe progressive della realizzazione, mettono in scena le storie autobiografiche dei migranti sans papiers, spesso unendo documentario e finzione. I partecipanti, in maggioranza provenienti dal Mali, ma anche dalla Costa d'Avorio, Mauritania, Senegal, Algeria, Capo Verde, diventano per la prima volta allo stesso tempo spettatori di film (delle proiezioni sono organizzate lungo tutto il semestre) e creatori (sceneggiatori, registi, attori, tecnici, montatori). Nel contesto particolare dei foyers dei lavoratori migranti, l'articolo sottolinea la negoziazione necessaria tra la produzione e la ricezione delle immagini, tra

un “Sud” africano riprodotto negli alloggi sociali e un “Nord” parigino sempre presente tramite le politiche cittadine, i finanziamenti pubblici e i luoghi di diffusione e dibattito.

Parole chiave : Residenze, Parigi, immigrazione africana, video, partecipativo, pedagogia, proiezioni.

9. La COPEAM et la promotion de la parité femmes-hommes dans le secteur audiovisuel du bassin méditerranéen

FAYÇAL IZEDAREN ET LARBI MEGARI

Le sujet de la parité femmes-hommes constitue une problématique d'actualité, qui s'impose en tant que défi à relever, non seulement pour les structures engagées dans la défense des droits des femmes mais aussi pour les politiques publiques et les différents partenaires sociaux, politiques et économiques soucieux d'une société égalitaire et juste envers ses citoyens.

Lors de la quatrième Conférence mondiale sur les femmes (ONU, 1995), qui s'est tenue à Beijing du 4 au 15 septembre 1995, les États participants ont adopté la Déclaration et le Programme d'action de Beijing et ont recommandé à l'Assemblée générale des Nations Unies de faire siens, à sa cinquantième session, la Déclaration et le Programme d'action de Beijing, tels qu'ils ont été adoptés par la Conférence. Dans ce document, un volet a été consacré au thème « les femmes et les médias », dans le but de promouvoir l'image des femmes et de contrer toute idée reçue ou stéréotypée de celles-ci. Ces recommandations, qui sont émises à l'adresse des gouvernements des États, des médias et des organisations non gouvernementales travaillant sur ce sujet, se donnent deux objectifs principaux :

1. Permettre aux femmes de mieux s'exprimer et de mieux participer à la prise des décisions dans le cadre et par l'intermédiaire des médias et des nouvelles techniques de communication.
2. Promouvoir une image équilibrée et non stéréotypée des femmes dans les médias.

Dans un document paru en 2015, l'UNESCO énumère les indicateurs de l'égalité des genres dans les médias. Ce document évoque la déclaration et le programme d'action de Beijing. Issu de la quatrième Conférence des Nations Unies sur les femmes tenue en 1995, il souligne le rôle essentiel des médias

dans la promotion de l'égalité entre les genres dans tous les domaines; toutes les parties prenantes sont invitées à unir leurs efforts pour lutter contre « les images stéréotypées des femmes et l'inégalité de l'accès et de la participation à tous les systèmes de communication, en particulier les médias » (UNESCO, 2015).

Notre article se propose ainsi d'envisager comment la Conférence Permanente de l'Audiovisuel Méditerranéen (COPEAM), à travers son plan d'action et ses engagements, travaille pour la promotion de la parité femmes-hommes dans l'accès, l'utilisation et la représentation de l'image des femmes dans les médias méditerranéens.

La parité, une notion qui évolue

En France, depuis les années 1970, l'égalité entre femmes et hommes est reconnue par tous et toutes, du moins sur le plan des principes (Bihr, Pfefferkorn, 2018). C'est une avancée considérable par rapport à une époque encore proche durant laquelle la tradition, comme le droit, s'accordait au contraire sur l'infériorité, considérée comme naturelle, des femmes. À l'aube du XXI^e siècle, au terme de trois décennies de bouleversements très importants, la situation des femmes dans la société française reste cependant contradictoire et apparaît ouverte sur des possibles multiples et opposés.

Dans la rubrique présentant les définitions des concepts les plus souvent utilisés dans le système statistique public, l'INSEE donne une définition assez claire de la parité femmes-hommes, qui signifie que chaque sexe est représenté à égalité dans les institutions. Dans cette perspective, une politique en faveur de la parité consiste à constituer des instruments au service de l'égalité en assurant l'accès des femmes et des hommes aux mêmes opportunités, droits, occasions de choisir, conditions matérielles tout en respectant leurs spécificités.

La COPEAM : une histoire, des engagements

Telle que définie sur son site, la COPEAM est une organisation à but non lucratif consacrée au dialogue et à la coopération culturelle dans le bassin méditerranéen, à travers l'implication des principaux acteurs du secteur audiovisuel, à savoir les radios et télévisions publiques de 27 pays du bassin méditerranéen, ainsi que des associations professionnelles et culturelles, des institutions, des collectivités territoriales, des structures de formation universitaire et de spécialisation, des producteurs indépendants de toute la région. C'est à Palerme que le concept d'un espace audiovisuel euro-méditerranéen s'affirme au sein de la Conférence des Télévisions européennes, africaines et méditerranéennes, précisément en 1990.

En 2003, lors du dixième anniversaire du partenariat EUROMED célébré à Barcelone, la COPEAM, avec le soutien de ses membres, promeut avec succès, à travers des délégations nationales, un amendement au plan d'action quinquennal de l'Union Européenne (UE) : le rôle des médias pour le dialogue interculturel est reconnu; l'UE s'engage à soutenir des portails et des chaînes satellitaires multilingues et multiculturelles.

En 2012, la COPEAM rejoint le Comité consultatif de l'Observatoire européen de l'audiovisuel du Conseil de l'Europe, lors d'une conférence à Strasbourg.

La commission de l'égalité des genres

Dans son organigramme, la COPEAM dispose de la commission égalité des genres, qui œuvre en faveur d'une présence équilibrée des femmes et des hommes dans les médias, et contre les stéréotypes dans la production de contenus.

Elle interagit en synergie avec les autres commissions ou en partenariat avec des organisations internationales telles que l'UNESCO, sur plusieurs axes : conception et coordination de projets pour promouvoir l'égalité des genres dans les médias; dissémination de campagnes de communication internationales et organisation de débats sur les questions afférant aux genres; soutien aux monitorages et recherches concernant la présence et la représentation des genres dans le secteur audiovisuel euro-méditerranéen.

Les activités de cette commission interviennent sur trois axes essentiels :

- L'apport des femmes dans les contenus médiatiques (concernant la production et la réalisation dans le domaine journalistique, télévisuel et cinématographique).
- L'image des femmes dans les contenus médiatiques, c'est-à-dire l'image véhiculée sur les femmes dans les médias, les différentes images stéréotypées des femmes, ainsi que les formes de discours qui traitent de la condition des femmes et de l'égalité femmes-hommes ou bien des inégalités femmes-hommes.
- La place des femmes dans les entreprises de l'audiovisuel, c'est-à-dire la présence des femmes dans les structures décisionnelles des entreprises de l'audiovisuel et leur contribution dans la prise de décision concernant le domaine de l'audiovisuel.

La spécificité de la COPEAM réside dans ce qu'elle se situe au carrefour de cultures différentes et de deux rives qui se croisent. La finalité de son travail consiste à dépasser les clivages culturels, politiques et sociaux pour renforcer l'égalité et la parité des genres dans les pays du pourtour méditerranéen, étant donné l'ampleur du problème des inégalités femmes-hommes, qui ne se pose pas uniquement dans les pays de la rive Sud de la Méditerranée, mais subsiste aussi dans une moindre mesure dans les pays traditionnellement démocratiques et égalitaires de la rive Nord, à savoir l'Europe.

La COPEAM travaille en étroite collaboration avec les organisations internationales telles que l'UNESCO et les médias locaux des deux rives de la Méditerranée, dans l'élaboration de cycles de formation. En novembre 2015, elle a organisé une manifestation intitulée : « Femmes et nouveaux médias – pour la création d'un blog des blogs ». Cette manifestation était financée par la Fondation Euro-méditerranéenne Anna Lindh pour le Dialogue entre les Cultures (FAL) et par Canal France International. Ce projet était le fruit d'une initiative transnationale conduite par Canal France International (CFI) en partenariat avec la COPEAM, la Bibliothèque Alexandrine et le journal libanais *L'Orient-Le Jour*. Cette action innovante et transversale, ouverte à la société civile, était destinée à faciliter l'accès des jeunes femmes

professionnelles des médias aux nouvelles technologies en favorisant des projets de sensibilisation à l'attention des femmes journalistes ou des autres publics.

La COPEAM a pu ainsi s'imposer en tant que partenaire de qualité dans le paysage médiatique méditerranéen, un trait d'union pour le dialogue des cultures et des civilisations, afin de promouvoir des valeurs communes, la consécration de la diversité, de la tolérance et des libertés, et le respect de la dignité humaine.

Références

- Bihr A., Pfefferkorn R., « Inégalités hommes femmes, France », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Accès : <http://www.universalis.fr/encyclopedia/inegalites-hommes-femmes-france/>. Consulté le 23 juin 2018.
- ONU, éd., 1995, « Déclaration et programme d'action de Beijing. Quatrième conférence mondiale sur les femmes », Beijing, 15 sept. Accès : <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20F.pdf>.
- UNESCO, éd., 2015, *Indicateurs d'égalité des genres dans les médias, Cadres d'indicateurs pour mesurer la sensibilisation à l'égalité des genres dans les médias et les contenus*, Paris. Accès : <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002310/231068f.pdf>.

Résumé/ملخص/Abstract

Cet article traite de l'action de la Conférence Permanente de l'Audiovisuel Méditerranéen (COPEAM) pour le renforcement de la parité femmes-hommes dans les médias méditerranéens. Il aborde les étapes décisives ayant abouti à la création de cet espace médiatique reliant les deux rives de la Méditerranée et les différents partenariats que la COPEAM a pu nouer afin de mener un travail de fond et durable pour abolir les inégalités de genres.

Mots-clés : Genre, parité, inégalités femmes-hommes, coopération, médias.

COPEAM وتشجيع المساواة بين الجنسين في القطاع السمعي البصري في حوض البحر المتوسط

سنقوم في هذا المقال ، بالتطرق لعمل المؤتمر لقطاع السمعي البصري في البحر المتوسط (COPEAM) لتعزيز المساواة بين النساء و الرجال في وسائل الإعلام المتوسطية. سنقوم بمناقشة المعالم المختلفة التي تؤدي إلى إنشاء هذا الفضاء الإعلامي الذي يربط بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط و مختلف الشراكات الذي تمكن المؤتمر لقطاع السمعي البصري في البحر المتوسط (COPEAM) القيام به من أجل التأسيس لعمل موضوعي ومستدام للقضاء على عدم المساواة بين النساء و الرجال.

الكلمات المفتاحية الجنس ، المساواة ، التفاوت بين المرأة و الرجل ، التعاون ، وسائل الإعلام.

Title : COPEAM and the Promotion of Gender Equality in the Audiovisual Sector in the Mediterranean area.

In this article, we will discuss the progress of the permanent audiovisual conference in the Mediterranean (COPEAM), through its action to strengthen gender parity in the Mediterranean media. We will discuss various important stages that led to the creation of this media space connecting the two shores of the Mediterranean, and the various partnerships that it has been able to create in order to carry out substantive and sustainable work in various fields, including the noble task to eliminate gender inequalities.

Keywords : Gender, parity, inequalities between men and women, cooperation, media.

10. Les étudiant-e-s de l'Université de M'sila regardent La Bataille d'Alger

Réception d'un film et représentation de la langue française

AMIRA RAHAL ET LAKHDAR KHARCHI

L'image est partout autour de nous, dans le monde, occupant une place importante, attrayante et surtout motivante. « Nous sommes dans un siècle de l'image. Pour le bien comme pour le mal, nous subissons plus que jamais l'action de l'image » (Bachelard 1948 : 14). Les propos de Bachelard donnent à réfléchir sur ce que pourrait être le pouvoir de l'image. Comment subissons-nous son action? Surtout que celle-ci envahit notre quotidien, étant donné sa présence dans tous les domaines de la vie, aussi bien privés que professionnels.

L'image occupe une place privilégiée en didactique des langues. Susceptible de faciliter la compréhension, elle peut aussi jouer le rôle de déclencheur de la parole et d'une interaction en classe (Robert, 2008 : 104). À ce titre, l'image comme support d'enseignement fait intervenir des univers fictionnels, favorisant l'entrée de l'ailleurs dans les cours (Muller, 2014 : 124). En effet, l'image est « un outil de connaissance » (Gombrich, 2002 : 187) capable de faciliter l'interprétation et de développer la créativité. Parler de l'utilisation de l'image en classe, c'est évoquer, même implicitement, tous les supports visuels possibles, qu'il s'agisse de l'image fixe, de la vidéo, ou encore des images filmiques qui constituent l'objet de cet article.

Aujourd'hui, avec l'intégration des TIC dans le domaine pédagogique, il est très facile d'utiliser les images filmiques en classe de langue. En effet, elles sont d'une très grande variété, ce qui permet de proposer de nombreuses activités aux apprenants, évitant ainsi toute monotonie dans les apprentissages. Elles recouvrent un large éventail de sujets et de genres, qui sont autant de supports authentiques potentiels, pouvant donner lieu à une exploitation pédagogique. Elles permettent aussi de contextualiser l'apprentissage d'une langue étrangère, qui s'avère une langue authentique, vivante et naturelle.

Il ne s'agit plus seulement de lire, d'écrire, de parler mais surtout d'agir en langue étrangère. Mais nous pensons que l'utilisation d'extraits filmiques peut être le meilleur moyen pour motiver les apprenant-e-s. Notre article se propose de répondre aux questions suivantes : existe-t-il des liens entre les représentations sociales sur la langue et la culture française et son apprentissage? Les images filmiques peuvent-elles contribuer à la formation et l'évolution des représentations sociales des étudiant-e-s algérien-ne-s de l'université de M'sila?

Il s'agit donc de mettre la langue en contexte et de travailler en priorité les compétences de compréhension et d'expression orales. Il se pose alors la question des supports à utiliser pour travailler ces compétences. Il est certes nécessaire de trouver des moyens intéressants qui peuvent motiver les étudiant-e-s et surtout tenir compte des compétences culturelles à acquérir.

Pour ce faire, nous avons tenté, à partir d'un visionnement d'extraits du film *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (1966) et d'une enquête fondée sur des questionnaires, de montrer l'impact de l'image en général et l'image filmique en particulier sur la formation ou la transformation des représentations sociales des étudiant-e-s de plusieurs filières, de l'université de M'sila. Le film choisi est une reconstruction de la réalité, plus vivante et moins neutre et par conséquent, il tient un discours sur le réel et permet ainsi de dépasser les représentations figées.

De la spécificité de l'image filmique

L'image filmique, par opposition à l'image fixe, se définit comme une succession d'« images photographiques mouvantes » (Metz, 1976 : 189) ou encore comme une image-mouvement. L'image filmique n'est pas une image à laquelle s'ajoute le mouvement, mais plutôt il [le mouvement] lui appartient comme « donnée immédiate ». Le mouvement « ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient à l'image ». L'image filmique est donc « une suite d'images (un plan, une scène, une séquence), une image-mouvement c'est-à-dire une image possédant le mouvement » (Deleuze, 1983 : 10-11). Or le mouvement est loin d'être le critère décisif de cette distinction. En effet, il relève des composantes de la spécificité « la plus superficielle et la plus manifeste » du cinéma, car « tous les films bougent

» (Odin, 2002 : 19). Et si le mouvement n'est pas réellement ce qui fait la spécificité de l'œuvre cinématographique, le « son », en revanche, radicalise la différence entre l'image fixe et l'image filmique. Ainsi, un film est considéré comme un « tissage, d'une haute complexité, de multiples matières de l'expression » (Marin, 1981 : 7) et aussi, comme un « tout composé d'images [filmiques] et de son » (Bezin, 2014 : 9). Par « son », nous entendons non seulement les paroles (sons phoniques) mais également les sons musicaux et les bruits (Metz, 1976 : 189).

L'autre caractéristique qui permet de distinguer l'image filmique de l'image fixe est en relation avec les conditions spatiotemporelles de la réception : tandis que la première « impose à l'observateur son propre déroulement spatial et temporel réel » (Regimbeau, 1997 : 286), la seconde n'impose pas au spectateur un cadre aussi prédéfini. L'image fixe abolit le temps et l'espace. Elle est lecture instantanée et présence immédiate du monde.

L'image filmique, un vecteur culturel

Outre les caractéristiques que nous venons de citer ci-dessus, l'image-cinéma est considérée comme un objet culturel (Bourgatte, 2014 : 83), qui « reflète la société d'où il est issu » (Michaud, 1961 : 8) et symbolise son dynamisme culturel. C'est pourquoi les films bénéficient d'une importance, qui ne cesse de croître de la part des enseignant-e-s des langues étrangères, notamment ceux du FLE, vu leur rôle dans « l'approfondissement de la compétence culturelle des apprenants » (De Margerie et Porcher, 1981 : 92).

En effet, l'image filmique restitue, mieux que toute approche, la dimension d'une communication totale, en créant un environnement authentique, qui peut mener l'apprenant-e à l'accès au sens. Ainsi l'image filmique prend en charge tous les éléments de la situation de communication linguistique et non linguistique, ce qui offre à l'apprenant-e la possibilité d'identifier, d'interpréter et de répéter des structures authentiques, et par voie de conséquence, faciliter son apprentissage.

Les représentations : des constructions « malléables »?

Parler de représentations, c'est parler d'une « notion transversale » qui n'est pas propre à la linguistique ni d'ailleurs à la didactique des langues. Ses premiers usages remontent au XIX^e siècle avec les travaux de Durkheim, père fondateur de la sociologie moderne. Ce dernier confère aux représentations un caractère à la fois « collectif » et « figé ». Une représentation est collective dans la mesure où elle est partagée par tous les membres de la société, car c'est elle qui « impose les représentations et les individus s'y soumettent ». Elle est figée dans le sens où elle est statique et interchangeable (Groult, 2017 : 11).

Contrairement aux recherches développées par Durkheim, la psychologie sociale a eu le mérite de « promouvoir l'usage actuel » du concept (Cuq, 2003 : 214). Il ne s'agit cependant plus de représentations collectives mais plutôt de représentations sociales qui sont dynamiques et modifiables. Elles se forment et se transforment grâce à la communication et à l'interaction entre les sujets sociaux (Groult, 2017 : 24). Ainsi, les représentations ne sont pas un objet stable ou un système clos, mais « une configuration absorbante, essentiellement dynamique capable d'intégrer des informations nouvelles en les reliant de manière spécifique à des informations mémorisées, capable de dériver des opinions particulières d'attitudes déjà installées » (Rouquette, 1994 : 22).

De ce fait, les représentations sociales constituent une modalité particulière de la connaissance, dite « de sens commun » dont la spécificité réside dans le caractère social des processus qui les produisent. Il s'agit donc de l'ensemble des connaissances, des croyances, des opinions partagées par un groupe à l'égard d'un objet social donné (Guimeli, 1994 : 12).

En sociolinguistique, le concept de représentations linguistiques a fait son apparition dans les années 1970 en grande partie grâce aux travaux de William Labov dans lesquels il établit la relation entre les représentations et l'insécurité linguistique (Labov, 1976). Par représentations linguistiques, on entend l'image mentale que les locuteurs et les locutrices se font de leur langue, de leur façon de la parler, de sa légitimité (LeBlanc, 2010 : 19). Les représentations linguistiques vont désormais occuper une position centrale en didactique des langues étrangères. De par leur importance, ces images peuvent constituer un obstacle à l'apprentissage d'une langue (Castellotti,

Moore, 2002 : 10). L'image filmique nous semble un bon prétexte pour « mettre en mouvement » (Amireault, 2017 : 47) les représentations qu'ont les étudiant-e-s algérien-ne-s de la langue française.

Les effets de l'image filmique

Le cinéma est un art, une industrie et une machine à rêver. À travers des images mouvantes mettant en relation le réel avec l'imaginaire, il permet à l'individu de rêver, d'aspirer et d'espérer. Pour un spectateur ou une spectatrice, voir un film est une « [...] expérience à la fois esthétique, affective, cognitive et existentielle » (Béguelin, 2018 : 13). Il ou elle se trouve impliqué-e dans l'histoire, la co-construit (Compte, 2013 : 7) et participe, même, d'une certaine manière à sa réalisation vu que « la production ultime » (Gravas, 2016 : 188) de l'objet filmique se fait au moment de son visionnage par les spectateurs et spectatrices.

Les gens vont au cinéma par besoin, par loisir et par amour; ainsi, lors de la projection, une interaction entre le spectateur ou la spectatrice et le film se crée. L'image capture le spectateur ou la spectatrice, qui s'identifie à la caméra et aux personnages (Metz, 1975 : 33). Les images diffusées sont facilement mémorisables et s'imprègnent dans son esprit au point de pouvoir changer ses représentations mentales (Compte, 2013 : 1).

En prenant appui sur ces effets, nous avons invité des étudiant-e-s des facultés des lettres et des facultés des sciences humaines et sociales de l'université de M'sila à une séance libre, au cours de laquelle nous avons projeté des extraits de film à fin d'évaluer l'impact de l'image cinématographique sur la formation et la transformation des représentations sociales.

Méthodologie

Partant des idées soutenant l'impact considérable de l'image filmique sur le spectateur ou la spectatrice, la malléabilité des représentations sociales et de leur analysibilité, nous avons mené une enquête qui comprend trois étapes :

La première consiste en un questionnaire avant le visionnage des séquences filmiques, distribué aux étudiant-e-s dans le but de collecter des données concernant leurs profils sur l'apprentissage des langues étrangères puis l'apprentissage et l'utilisation de la langue française ainsi que les représentations qu'ils et elles se font de la France, des Français-es et de la langue française.

La deuxième met en œuvre l'expérimentation qui se fonde sur des visionnements par nos enquêté-e-s de deux extraits distincts du film *La Bataille d'Alger*. Les séquences sont adaptées au niveau des étudiant-e-s, à leur degré de connaissance de la langue française et sa culture. Nous avons tenu compte de plusieurs paramètres tels que l'intérêt, la longueur, le niveau de langue, les structures et le lexique. En effet, les séquences filmiques, comme tout support multimédia authentique, permettent à l'enseignant-e de mettre en œuvre plusieurs tâches en fonction de ses objectifs.

La dernière comprend aussi un questionnaire distribué aux étudiant-e-s après le visionnement des deux extraits du film portant sur le comportement des personnages principaux de *La Bataille d'Alger* et l'aspect linguistique et culturel à travers le verbal et le non verbal aussi le recours à la langue française par Yacef Saadi et Larbi Ben M'hidi, deux grandes figures de la bataille d'Alger.

Choix du support

Le choix du film *La Bataille d'Alger* n'est pas fortuit. C'est un film-culte qui retrace la lutte en 1957 pour le contrôle de la Casbah d'Alger entre les parachutistes du « général Massu » et les réseaux de l'armée de libération nationale (ALN). Les actions du FLN n'étaient peut-être pas justifiées mais légitimes, face à l'injustice de l'occupation et de la domination française de l'Algérie. Le FLN s'est trouvé obligé de recourir aux mêmes méthodes que son ennemi. À la suite des nombreux attentats perpétrés contre la population par le FLN, le général Massu est appelé la rescousse pour faire face aux actions du FLN et démanteler l'organisation de la Zone autonome d'Alger du FLN et ainsi mettre fin aux attentats. La bataille d'Alger s'est soldée par l'arrestation de Yacef Saadi et Larbi Ben M'hidi, ainsi que l'élimination d'Ali la Pointe.

Les Algérien-ne-s s'identifient à Ali la Pointe, un petit truand, devenu combattant sans concession et figure légendaire de la Casbah à travers son sacrifice final. Si le film est moteur de décolonisation des esprits, il permet, notamment, aux Français-es ainsi qu'aux Algérien-ne-s de se regarder à travers le regard de l'Autre.

Malek Bensmaïl, dans son film documentaire intitulé *La Bataille d'Alger, un film dans l'Histoire* (2018) précise les conditions de réalisation du film à l'aide d'une recherche très fondée, mobilisant de nombreux interviews et documents mais aussi sur la réception du film encore aujourd'hui. Il explore comment ce film a nourri l'Histoire et comment l'Histoire l'a nourri. Le film est le produit des deux scénaristes, Yacef Saadi ancien chef FLN de la Zone autonome d'Alger, qui tient son propre rôle dans le film et Franco Solinas, célèbre scénariste italien.

C'est un film riche en contenu socioculturel et linguistique. Nous pensons qu'il fera un bon moteur pour la réflexion et l'imagination des étudiant-e-s et aussi un bon support pour faire évoluer leurs représentations individuelles et collectives. Avec ces deux extraits, nous avons tenté d'amener les étudiant-e-s à se sentir concerné-e-s par les événements comme s'ils se déroulaient près de chez eux ou elles. Ils ou elles peuvent se saisir d'informations réelles et construire une vision claire et objective à partir d'un pan de leur histoire.

Échantillonnage et collecte des données

Les échantillons d'étude concernent 75 étudiant-e-s, 51 filles et 24 garçons, réparti-e-s selon les filières suivantes : 29 Langue et Littérature arabe, 21 Histoire, 15 Sociologie. La moyenne d'âge des étudiant-e-s est de 22 ans. Ces étudiant-e-s ont accepté volontairement de participer à notre expérience. Nous avons refusé de travailler avec les étudiant-e-s du Département de français, puisque notre objectif de départ était de savoir la véritable représentation de la langue française chez les étudiant-e-s de l'Université de M'sila. Ces étudiant-e-s ont fait tout leur cursus scolaire en langue arabe. Dans leurs spécialités, le français est un module secondaire.

Nous avons eu une seule rencontre avec les participant-e-s. La notion de temps n'a pas été prise en considération. Dans cette rencontre nous avons d'abord ramassé le premier questionnaire, expliqué la méthodologie du travail, distribué le deuxième questionnaire et visionné les extraits du film.

Notre enquête est fondée sur deux questionnaires; le premier est distribué avant le visionnement, tandis que le deuxième est distribué après le visionnement des séquences filmiques.

Questionnaire avant visionnement

Le premier questionnaire a été distribué aux participant-e-s quatre jours avant la rencontre. Nous avons pris le soin de distribuer le questionnaire à 150 étudiant-e-s avec une invitation à participer à la séance de visionnement des séquences du film. Soixante-quinze étudiant-e-s seulement se sont présenté-e-s avec le questionnaire dûment rempli.

Le questionnaire est organisé en quatre rubriques. Chaque rubrique est composée de plusieurs questions. La première est destinée à recueillir des informations générales sur le ou la questionné-e, la deuxième concerne l'apprentissage des langues étrangères, la troisième l'apprentissage des langues étrangères et l'utilisation de la langue française, tandis que la dernière rubrique s'intéresse à l'image ainsi qu'à la représentation de la France et des Français.

Document 1. Questionnaire utilisé avant le visionnage des séquences filmiques.

Première rubrique : Informations générales • Sexe : masculin féminin • Âge : moins de 20 ans entre 20 et 22 plus de 25 • Filière : • Lieu de résidence : ville campagne • Suivez-vous des émissions télévisées en langue française? • Quelle langue utilisez-vous sur Facebook?
Deuxième rubrique : Apprentissage des langues étrangères • Êtes-vous pour l'apprentissage des langues étrangères? • Quelle(s) langue(s) étrangères aimeriez-vous apprendre? • Quels sont les critères de votre choix? • L'apprentissage d'une langue étrangère est-il difficile? • Quelle est l'influence de la culture sur l'apprentissage d'une langue étrangère?
Troisième rubrique : Apprentissage et utilisation de la langue française • Êtes-vous motivé-e pour l'apprentissage du français? Pourquoi? • Dans quelles situations utilisez-vous la langue française? • Utilisez-vous uniquement votre langue maternelle dans le quotidien? • Vous arrive-t-il d'utiliser le français dans vos échanges quotidiens? • A quel degré la langue française vous est-elle utile?
Quatrième rubrique : Représentation de la langue française • Que représente la langue française pour vous? • La langue française a-t-elle le même poids culturel et historique chez les Algériens que les langues étrangères? • Acceptez-vous de vivre avec les Français? • Que représente la France pour vous? • En tant que jeune Algérien, comment expliquez-vous l'ampleur du phénomène Elharga?¹ • Pensez-vous que le français en Algérie soit plus utilisé dans le Nord que dans le Sud?

Visionnement des extraits du film

La faculté des lettres de l'université de M'sila a mis à notre disposition un amphi équipé en matériel audiovisuel nécessaire. Nous avons veillé à réunir toutes les conditions indispensables pour mettre à l'aise les participant-e-s. L'ambiance était agréable et les étudiant-e-s avaient hâte de découvrir le document.

1. Harraga : terme tiré de l'arabe algérien désignant des migrants nord-africains qui tentent de rejoindre clandestinement l'Europe sur des embarcations.

Nous avons choisi des séquences courtes qui ne sont pas lourdes pour ne pas être une entrave au plaisir de voir et de comprendre. Ces extraits ont été choisis dans le but de permettre aux étudiant-e-s de comprendre globalement l'histoire, même s'ils ou elles éprouvent des difficultés en français. Or nous étions conscients que l'une des principales difficultés est d'amener les étudiant-e-s à être actifs et actives face aux images filmiques.

Le premier extrait met en scène trois femmes algériennes, pendant la guerre de libération, en train de se changer. Elles enlèvent leurs haïk, habits traditionnels pour s'habiller à l'européenne pour sortir de la casbah sans se faire fouiller. Elles sont chargées de déposer des bombes qui explosent dans deux cafés et dans une agence Air France.

Le second extrait montre Yacef Saadi et Larbi Ben M'hidi, responsables FLN de la zone d'Alger et hommes politiques s'exprimant en français pour défendre la cause algérienne; « Il reste encore Ali La Pointe dans la Casbah », disait Yacef Saadi aux soldats français, sous la torture, et « donnez-nous vos avions et on vous donne nos bombes » répondait Larbi Ben M'hidi à un journaliste.

Rappelons que notre objectif était d'amener les étudiant-e-s à construire progressivement du sens et transformer ainsi leurs représentations sociales à partir du visionnement des séquences filmiques : déduire à partir du verbal, du non verbal, déduire le sens à partir du contexte ou d'éléments connus. Dans cette perspective, plusieurs questions ont été posées pour permettre aux étudiant-e-s d'accéder à la compréhension des deux extraits et développer ainsi leurs stratégies de recherche du sens.

Questionnaire après visionnement

Une fois le visionnement des séquences terminé, nous avons distribué le deuxième questionnaire. Ce dernier se compose de cinq entrées qui ont pour thématique l'influence de la culture de la langue française pendant l'occupation française de l'Algérie. Nous avons accordé un quart d'heure aux participant-e-s pour répondre au questionnaire.

Document 2. Questionnaire utilisé après le visionnage des séquences filmiques.

1. Dans quelle(s) situation(s) les héros de la guerre de libération nationale s'expriment-ils en français?
 2. Selon vous, pourquoi?
 3. Pendant la période coloniale, la langue française était-elle une langue utile?
 4. Êtes-vous d'accord pour des échanges culturels entre la France et l'Algérie? Justifiez.
 5. Acceptez-vous d'apprendre le français sans sa culture? Pourquoi?
-

Résultats et analyse

La première rubrique a été dûment complétée par tou-te-s les étudiant-e-s. Elle a été introduite en guise d'entrée pour les inciter à parler d'eux-mêmes ou d'elles-mêmes et les mettre en confiance.

La deuxième rubrique porte quant à elle sur l'apprentissage des langues étrangères. 92% des questionné-e-s sont favorables à l'apprentissage des langues étrangères. Le classement des langues étrangères a été en faveur de l'apprentissage de l'anglais. En effet, 79% des participant-e-s ont choisi l'anglais au détriment des autres langues, car, selon les questionné-e-s, c'est la première langue internationale et la langue de l'économie. Le français arrive en deuxième position avec seulement 10%. En revanche, le français est relativement bien classé par rapport à l'allemand (4%), l'espagnol (4%) et l'italien (1%).

La troisième rubrique a réellement montré un écart entre les étudiant-e-s qui sont pour l'apprentissage et l'utilisation de la langue française et ceux et celles qui sont contre. Ainsi, 32% des questionné-e-s sont favorables à l'apprentissage du français, alors que 68% y sont défavorables. Ceux et celles qui sont contre pensent que la langue française ne permet pas d'établir des échanges dans les quatre coins du monde.

La dernière rubrique montre aussi la déconsidération de la langue française due à l'histoire du pays. En effet, dans l'esprit de beaucoup d'Algérien-ne-s, le français renvoie à la langue du colonisateur. 72% des participant-e-s approuvent cette idée, 12% la désapprouvent et 16% sont indifférent-e-s.

Les appréciations durant le visionnement

L'ambiance pendant le visionnement était agréable, les étudiant-e-s étaient calmes et attentifs et attentives. Connaissant le profil des étudiant-e-s, nous craignons le rejet du document, sous prétexte qu'ils ou elles l'avaient déjà vu. Nos craintes étaient infondées, car nous avons vu qu'ils et elles étaient captivé-e-s par les séquences filmiques. Ils et elles sont entré-e-s très vite dans l'univers fictionnel. Grâce à l'image, ils et elles sont entré-e-s à l'intérieur des personnages et s'imaginent à leur place. Les émotions exprimées par les apprenant-e-s peuvent être de l'ordre de l'identification.

Les participant-e-s ont légitimé le comportement des jeunes femmes, tout en approuvant le recours à la violence. Ils et elles ont qualifié ces actes de « patriotiques » et de « légitime défense ». Ils et elles se sont identifiés à Ali La Pointe en pleurant sa mort. Ils et elles ont partagé la douleur de Yacef Saadi et apprécié l'éloquence de Larbi Ben M'hidi.

Le débat après le visionnement

Les données recueillies et les impressions des étudiant-e-s après le visionnement des extraits du film nous ont permis de démontrer qu'au-delà de la variabilité individuelle, il existe bien des opinions partagées. En effet, les étudiant-e-s portent des jugements de valeur; ils et elles évoquent la difficulté de l'apprentissage ou la complexité de la langue française; ils et elles sont également plus nombreux et nombreuses à insister sur le fait de l'absence d'enseignant-e-s de français ou d'enseignant-e-s compétent-e-s durant leur cursus scolaire. Cette faille dans leur scolarité a développé chez eux et chez elles un complexe envers cette langue. À cela s'ajoutent les croyances socialement enracinées et partagées par tous les Algérien-ne-s, dues à la violence et l'injustice endurées pendant la période coloniale.

Il faut signaler que le visionnement des deux extraits du film a eu un impact favorable sur les étudiant-e-s et contribué à faire évoluer leur représentation de la langue française. Ainsi, ils et elles acceptent le fait que les héros légendaires de la guerre de libération s'expriment en français pour porter et faire valoir la cause algérienne.

Néanmoins, les étudiant-e-s restent partagé-e-s quant à l'enseignement de la langue et de la culture française. Les défenseur-e-s de la langue française avancent des arguments en faveur de cette langue étrangère considérée comme une langue de culture et d'altérité. Par contre, les détracteur-e-s voient en cette langue un facteur de déracinement des origines et de décadence progressive des valeurs.

Conclusion

Les recherches actuelles ont montré que les représentations sociales, contrairement aux représentations individuelles, peuvent se transformer, évoluer. Nous avons cherché à montrer que l'apprentissage d'une langue est tributaire des représentations sociales, qui peuvent évoluer en contact de situations contextualisées. Il était donc intéressant et utile de chercher à savoir jusqu'à quel point les représentations sociales sont susceptibles de modifications.

L'image filmique, de par sa nature même, et par les histoires qu'elle développe, authentiques et chargées de sens, constitue une grande source de motivation pour les apprenant-e-s. De plus, elle peut être à la base de nombreuses activités ludiques et variées, permettant d'acquérir les notions indispensables à la communication, puis de les réinvestir en situation. Elle modifie notre conception de la réalité et oriente nos actions. Elle peut affecter nos émotions et influencer sur nos prises de décisions. Elle ne contribue pas seulement à construire et à former les individus sur le plan personnel et culturel mais aussi à confronter leurs représentations préalablement conçues avec de nouvelles représentations. Son effet sur l'individu peut ainsi constituer un facteur d'évolution et d'acquisition de nouvelles conceptions.

Il est vrai que l'image et le son affectent l'esprit du spectateur et de la spectatrice. Ils et elles peuvent changer leurs représentations conditionnées par le milieu familial ou sociétal. La représentation de la langue française chez les étudiant-e-s de la faculté des lettres et de la faculté des sciences humaines et sociales de l'université de M'sila trouve son sens dans un héritage idéologique appartenant à l'histoire du pays, alimenté par les discours politiques et médiatiques. Notre expérimentation a montré que les

étudiant-e-s pouvaient s'ouvrir sur l'Autre grâce, notamment, à l'utilisation de séquences filmiques qui sont à la fois des objets fortement polysémiques et des moyens de communication entre les cultures.

Références

- Amireault V., 2017, « Arrêt interculturel sur images : les représentations en classe de français langue seconde », *Études en Didactique des Langues*, 28, pp. 47-58.
- Bachelard G., 1948, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti.
- Bezin G., 2014, « L'influence du son sur la perception visuelle et la compréhension globale du film », Mémoire de bachelor en production audiovisuelle, P. Labroue, dir., Paris, SAE Institute.
- Bourgatte M., 2014, « Enjeux socioculturels de la technique au cinéma », *Communication & Langage*, 181, pp.81-97.
- Castelloti V., Moore D., 2002, « Représentations sociales des langues et enseignements. Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques éducatives en Europe », *De la diversité linguistique à l'éducation plurilingue*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, pp. 1-29.
- Compte C., 2013, « L'impact de l'image sur la perception et transformation des représentations mentales », *Communication*, 32/1. Accès : <https://journals.openedition.org/communication/4842>.
- Cuq J.-P., dir., 2003, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International.
- De Margerie C., Porcher L., 1981, *Des médias dans les cours de langues*, Paris, CLE International.
- Gombrich E., 2002, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Londres, Phaidon.
- Gravas F., 2016, *La part du spectateur : essai de philosophie à propos du cinéma*, Villeneuve d'Ascq, PUS.
- Groult N., 2017, « Les représentations sociales : éléments théoriques et applications possibles à la didactique des langues et cultures », *Études en Didactique des Langues*, 28, pp. 10-28.

- Guimelli C. et al., 1994, *Structures et transformations des représentations sociales*, Lausanne, Delachaux&Niestlé.
- Joffe H., 2007, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, 217, pp. 102-115.
Accès : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2007-1-page-102.htm>.
- Labov W., 1972, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.
- LeBlanc M., 2010, « Le français, langue minoritaire, en milieu de travail : des représentations linguistiques à l'insécurité linguistique », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, 1, pp. 17-63.
- Marin L., 1981, « Sur l'énonciation filmique : à propos des *Trois derniers hommes* d'Antoine Perset », *Imprévue*, 2, pp. 5-20.
- Metz C., 1975, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23, pp. 3-55.
- Metz C., 1976, « L'étude sémiologique du langage cinématographique : à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation? », *Communications*, 2, pp. 187-200.
- Michaud R., 1961, « Cinéma, reflet de la société », *Séquences*, 26, 1961, pp.8-9.
- Muller C., 2014, « L'image en didactique des langues et des cultures : une thématique de recherche ancienne remise au goût du jour », *Synergies Portugal*, 2, pp. 119-130.
- Odin R., 2002, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- Regimbeau G., 1997, « Image fixe et image animée », in Lamizet B., Silem A., dirs, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, p.286.
- Robert J.-P., 2008, *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*, Paris, Ophrys.
- Rouquette M. L., 1994, *Sur la connaissance des masses. Essai de psychologie politique*, Grenoble, PUG.
- Tanner Beguelin S., 2018, *L'expérience du spectateur au cinéma*, Paris, L'Harmattan.

Résumé/الملخص/Abstract

L'image, véhicule d'un message suscitant une interprétation personnelle et ayant un effet significatif en termes de connaissances et d'apprentissage, fait partie du quotidien, plus particulièrement l'image filmique qui a un effet sur le téléspectateur ou la téléspectatrice notamment sur la représentation d'une langue étrangère, telle que la langue française, historiquement ancrée en Algérie, et le statut qu'on lui octroie. À cet effet, une expérience a été menée auprès d'étudiant-e-s de différentes spécialités, qui consistait à visionner des séquences d'un film historique (*La Bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo, 1966) dont quelques répliques sont en expression française. Ce film-culte a été volontairement choisi pour inciter les étudiant-e-s arabophones à déconstruire des représentations sociales figées. Notre expérience est accompagnée préalablement d'un premier questionnaire portant sur leur représentation de la langue française et d'un second questionnaire, en fin du visionnage, afin d'observer l'impact des scènes filmiques sur l'opinion des étudiant-e-s. Après le visionnage, les statistiques ont révélé d'abord une réticence pour exprimer une opinion controversée, puis une reconnaissance du rôle qu'a joué la langue française lors des événements de la lutte armée ou politique des militants algériens. Ainsi, l'usage de séquences cinématographiques en didactique du français peut-il contribuer non seulement à l'acquisition de connaissances en français mais aussi à revaloriser cette langue.

Mots-clés Didactique du FLE, film, réception, représentation, visionnement

استقبال فيلم وتمثيل اللغة الفرنسية: طلاب العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة المسيلة وفيلم « معركة الجزائر »

الصورة الحاملة لرسالة، المثيرة لتأويل شخصي والتي لديها تأثير معنوي من حيث المعارف والتعلم، هي جزء من الحياة اليومية وعلى الخصوص الصورة السينمائية التي لديها تأثير على المشاهد لاسيما التمثيل للغة الأجنبية مثل اللغة الفرنسية الراسخة تاريخيا بالجزائر وكذا المكانة الممنوحة لها. وبهذا الصدد، فقد تم إجراء تجربة مع طلاب ذوي تخصصات متعددة والمتمثلة في مشاهدة مقاطع من فيلم تاريخي (معركة الجزائر، جيو بونتيكوفرو 1966) وبعض من المشاهد باللغة الفرنسية. وقد تم اختيار هذا الفيلم طوعا لحث الطلبة الناطقين باللغة العربية إعادة النظر في التمثيلات الاجتماعية الثابتة. ترفق تجربتنا هذه باستبيان أولي حول تمثيلهم للغة الفرنسية واستبيان ثاني عند مشاهدة العرض السينمائي من أجل ملاحظة مدى تأثير المقاطع السينمائية على رأي الطلاب. بعد نهاية المشاهدة، كشفت الإحصاءات في بداية الأمر

عن تردد للتعبير عن رأي مثير للجدل، ثم الاعتراف بالدور الذي لعبته اللغة الفرنسية خلال أحداث الكفاح المسلح أو السياسي للمناضلين الجزائريين. وبالتالي فهل استخدام المقاطع السينمائية في تعليمية اللغة الفرنسية يمكن أن يساهم ليس فقط في اكتساب المعرفة باللغة الفرنسية ولكن أيضا في إعادة تقييم هذه اللغة.

الكلمات المفتاحية: تعليمية اللغة الأجنبية الفرنسية، فيلم، استقبال، تمثيل، مشاهدة.

Title : Film Reception and the Representation of the French Language: Students at the University of M'sila and the Battle of Algiers.

The image, being a message vehicle that evokes a personal interpretation and has a significant effect in terms of knowledge and learning, is part of everyday life. Particularly, the filmic image is a form of a message, that has an effect on the viewer, especially on the representation of a foreign language, such as the French language, which is historically rooted in Algeria, and the status granted to it. For this purpose, an experiment was conducted with students in different specialities which consisted of the viewing of sequences from a historical movie (*The Battle of Algiers*, GilloPontecorvo, 1966). Some of these sequences are in French. This cult film was deliberately chosen to encourage arabik-speaking students to deconstruct fixed social representations; our experience is accompanied by a first questionnaire on their representation of the French language and a second questionnaire, at the end of the viewing, in order to observe the impact of the film scenes on the students' opinion. After the viewing, the statistics first revealed a reluctance to express a contentious opinion, then an acknowledgment of the role played by the French language during the events of the armed or political struggle of the Algerian militants. Thus, the use of cinematographic sequences in French language didactics can contribute not only to the acquisition of knowledge in French but also to reevaluate this language.

Keywords : FFL didactics, film, reception, representations, picture, viewing.

Autrices et auteurs

Taous Achour

Taous Achour est maîtresse-assistante à l'Université de Boumerdès – Algérie – et doctorante en sciences du langage au sein du Centre de recherches sur les médiations (CREM) de l'Université de Lorraine. Son projet de recherche, dans l'équipe Praxitexte, a pour objet l'émergence du sens en discours au regard des valeurs culturelles des locuteurs/énonciateurs.

Patricia Caillé

Patricia Caillé est maîtresse de conférences au Département d'information et de communication de l'Université de Strasbourg et membre du Centre de recherches sur les médiations (CREM) de l'Université de Lorraine. Son travail de recherche porte sur les cinémas du Maghreb, les réalisatrices, les publics, etc. Elle a codirigé avec Florence Martin, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics* (Africultures, 89-90, 2012), avec Abdelfettah Benchenna et Nolwenn Mingant, *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen Orient* (Africultures, 101-102, 2016), et avec Claude Forest, *Regarder des films en Afrique* (Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017).

Joël Danet

Joël Danet est ingénieur d'études et chargé de cours à l'UFR Arts de l'Université de Strasbourg. Chargé de mission auprès du Département d'histoire des sciences de la vie et de la santé (DHVS) de la Faculté de médecine, il est responsable d'un programme de sauvegarde et de valorisation de documents audiovisuels sur le thème « médecine et société » dans le cadre d'un programme de recherche piloté par le laboratoire

Sociétés, Acteurs, Gouvernement, en Europe (SAGE). Membre de l'association Vidéo Les Beaux Jours, il conçoit et anime des programmations de films documentaires.

Hanane El Bachir

Hanane El Bachir est professeure en sciences des textes littéraires, option Littérature et cinéma à l'Université d'Oran 2, membre du laboratoire de Langues, Littérature et Civilisation/Histoire en Afrique (LLCHA). Elle a publié : « Immigration et déchirement identitaire, du roman au film », *Africa And the West*, 2009; « Le gone du Chaâba, de l'écriture romanesque à l'écriture filmique », *Synergies Algérie*, 11, 2010; « Discours textuels/Discours iconiques et sonores : quelles représentations historiques et culturelles dans les œuvres franco-maghrébines? », *Revue du Laboratoire LLCHA*, 2012; « Entre Imaginaires et représentations », in Lachkar. A., dir., *Langues, cultures et médias en Méditerranée*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Fayçal Izedaren

Fayçal Izedaren est maître de conférences à l'Université de Chlef – Algérie, membre du laboratoire des activités physiques et sportives (LAPSES). Titulaire d'un doctorat en sociologie de l'Université Paris 8, il travaille sur les thématiques liées à la sociologie des migrations, l'éducation, l'enseignement supérieur et l'information. Il est intervenant dans les médias sur les questions sociales et politiques dans le monde arabe.

Lakhdar Kharchi

Lakhdar Kharchi, responsable de l'antenne de M'sila du réseau mixte algéro-français de recherche-formation et de recherche sur la Langue française et les expressions francophones (LaFEF), est maître de conférences à l'Université de M'sila – Algérie. Il est chercheur associé au DILTEC – Didactique des langues, des textes et des cultures – Sorbonne nouvelle Paris 3. Didacticien de formation, il mène des recherches sur la

neurodidactique, la construction du savoir et les TIC. Il a publié *Didactique des langues étrangères et TIC; apport pédagogique des didacticiels* (Alger, Editions OPU).

Pascal Laborderie

Pascal Laborderie est maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Reims Champagne-Ardenne – Centre d'études et de recherches sur les emplois et les professionnalisations (CEREP). Spécialiste du cinéma éducatif, il a publié *Le cinéma éducateur laïque* (Paris, L'Harmattan, 2015) et coordonné *La Ligue de l'enseignement et le cinéma* (avec F. Gimello-Mesplomb et L. Souillès-Debat, Paris, AFRHC, 2016) ainsi que *Les ciné-clubs à l'affiche* (avec D. Auzel, Arles, Éd. A. Bizalion/Cinémathèque de Toulouse, 2018).

Larbi Megari

Larbi Megari est doctorant en Sciences de l'information et de la communication à l'Université de Tours et membre de l'équipe de recherche Pratiques et ressources de l'information et des médiations (PRIM). Il est titulaire d'une maîtrise en communication de masse de la London Metropolitan University. Journaliste depuis vingt ans, il est coordinateur central et responsable de la commission *News and Magazines* qui fait partie de la COPEAM.

Leila Dounia Mimouni-Meslem

Leila Dounia Mimouni-Meslem est professeure à l'Université d'Oran 2, membre du laboratoire de Langues, Littérature et Civilisation/Histoire en Afrique (LLCHA). Ses recherches portent sur la littérature, la paralittérature et principalement la bande dessinée. Elle s'intéresse aussi au domaine de la didactique des textes littéraires dans le cadre de l'enseignement du F.L.E.

Son dernier article s'intitule « L'espace féminin dans la bande dessinée et la caricature algérienne », publié en ligne dans la *Revue Algérienne des Lettres*, n°1, 2017.

Amira Rahal

Amira Rahal est doctorante en didactique du FLE et interculturalité à l'Université de Batna 2 – Algérie. Enseignante dans le secondaire depuis huit ans, elle mène des recherches sur la classe inversée. Sa thèse, sous la direction de Lakhdar Kharchi, s'intitule « Classe inversée une philosophie pour repenser l'enseignement /apprentissage du FLE dans le secondaire : cas des élèves de 1ère A.S. du lycée Othman Ibn Affan de M'sila ».

Abdelkader Sayad

Abdelkader Sayad est maître de conférences en sciences du langage à l'Université de Mostaganem (Algérie). Il est membre du laboratoire de Langues, Littérature, Civilisation/Histoire en Afrique (Université Oran 2). Ses recherches portent sur le discours de la presse écrite, la communication électronique et les nouveaux médias basés sur les NTIC. Son dernier article s'intitule « Sciences du langage et sciences de l'information et de la communication : Complémentarité ou interdisciplinarité? » (*Synergies Algérie*, n°26, 2016).

Guglielmo Scafirimuto

Guglielmo Scafirimuto est inscrit en troisième année de doctorat en études cinématographiques à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction d'Antonio Somaini (Laboratoire International de Recherche en Arts – LIRA). Il travaille sur la migration, le post-colonialisme, la mémoire et l'identité transculturelle dans le cinéma contemporain et notamment sur les documentaires et les vidéos autobiographiques des artistes migrants.

Vivien Soldé

Vivien Soldé est doctorant en sociologie à l'université de Reims Champagne-Ardenne (CEREP). Il poursuit actuellement, sous la direction de Françoise F. Laot et Pascal Laborderie, une thèse qui s'intitule « Le cinéma dans l'éducation populaire en France : Étude comparative des réseaux confessionnels et laïques (1944-2005) ». Il a publié « La violence au cinéma : une controverse entre les associations d'éducation populaire laïques et confessionnelles (France, 1947-1963) » (avec Pascal Laborderie, *Le Télémaque*, n° 53, Presses universitaires de Caen, juin 2018, p. 81-96).

Annexes : Comité scientifique, traductions, remerciements et sources

Comité scientifique

Belkacem BELMEKKI, professeur en études anglaises-civilisation, laboratoire LLCHA, Université d'Oran 2; Christian BONAHE, professeur en épistémologie, SAGE, Université de Strasbourg; Patricia CAILLÉ, maîtresse de conférences en Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes – CREM – Université de Lorraine; Marianne CAILLOUX, maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication, CÉREP, Université de Reims Champagne-Ardenne; Françoise F. LAOT, professeure de sociologie, CÉREP, Université de Reims Champagne-Ardenne; Dounia Leila MIMOUNI-MESLEM, professeure en sciences des textes littéraires, Laboratoire LLCHA, Université d'Oran 2; Sylvie PIERRE, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, CREM, Université de Lorraine; Abdelkader SAYAD, maître de conférence HDR en sciences du langage, Laboratoire LLCHA, Université d'Oran 2.

Traductions

Nous tenons à remercier celles et ceux qui ont participé à l'élaboration de cette édition multilingue, en particulier Belkacem BELMEKKI, Milouda BEDJAHED et Patricia CAILLÉ.

Remerciements

Nous remercions le comité de pilotage du Programme Hubert Curien Tassili (PHC), Campus France, le réseau Langue française et expressions francophones (LaFEF) ainsi que les services des relations internationales des universités de Reims Champagne-Ardenne et d'Oran2.

À l'heure où nous écrivons ces lignes, le monde entier est touché par une grave épidémie. En ces temps particulièrement sombres, nous remercions infiniment Florence Piron, la directrice éditoriale des ESBC, dont l'opiniâtreté a permis à cet ouvrage de voir le jour.

Sources des photographies de couverture

De gauche à droite et de haut en bas

1. Karim Bouguemra
2. Guglielmo Scafirimuto
3. Anonyme (Source : Association En regards)
4. Sylvie Pierre
5. Sylvie Pierre
6. Anonyme (Source : Cinémathèque française).
7. Carloss Latuff
8. Image de fond : Pascal Laborderie

À propos des Éditions science et bien commun

Les Éditions science et bien commun sont une branche de l'Association science et bien commun (ASBC), un organisme sans but lucratif enregistré au Québec depuis juillet 2011.

L'Association science et bien commun

L'Association science et bien commun se donne comme mission d'appuyer et de diffuser des travaux de recherche transuniversitaire favorisant l'essor d'une science pluriverselle, ouverte, juste, plurilingue, non sexiste, non raciste, socialement responsable, au service du bien commun.

Pour plus d'information, écrire à info @ scienceetbiencommun.org, s'abonner à son compte Twitter @ScienceBienComm ou à sa page Facebook : <https://www.facebook.com/scienceetbiencommun>

Les Éditions science et bien commun

Un projet éditorial novateur dont les principales valeurs sont les suivantes.

- la publication numérique en libre accès, en plus des autres formats
- la pluridisciplinarité, dans la mesure du possible
- le plurilinguisme qui encourage à publier en plusieurs langues, notamment dans des langues nationales africaines ou en créole, en plus du français
- l'internationalisation, qui conduit à vouloir rassembler des auteurs et autrices de différents pays ou à écrire en ayant à l'esprit un public issu de différents pays, de différentes cultures
- mais surtout la justice cognitive :
 - chaque livre collectif, même s'il s'agit des actes d'un colloque,

devrait aspirer à la parité entre femmes et hommes, entre juniors et seniors, entre auteurs et autrices issues du Nord et issues du Sud (des Suds); en tout cas, tous les livres devront éviter un déséquilibre flagrant entre ces points de vue;

- chaque livre, même rédigé par une seule personne, devrait s'efforcer d'inclure des références à la fois aux pays du Nord et aux pays des Suds, dans ses thèmes ou dans sa bibliographie;
- chaque livre devrait viser l'accessibilité et la « lisibilité », réduisant au maximum le jargon, même s'il est à vocation scientifique et évalué par les pairs.

Le catalogue

Le catalogue des Éditions science et bien commun (ESBC) est composé de livres qui respectent les valeurs et principes des ÉSBC énoncés ci-dessus.

- Des ouvrages scientifiques (livres collectifs de toutes sortes ou monographies) qui peuvent être des manuscrits inédits originaux, issus de thèses, de mémoires, de colloques, de séminaires ou de projets de recherche, des rééditions numériques ou des manuels universitaires. Les manuscrits inédits seront évalués par les pairs de manière ouverte, sauf si les auteurs ne le souhaitent pas (voir le point de l'évaluation ci-dessus).
- Des ouvrages de science citoyenne ou participative, de vulgarisation scientifique ou qui présentent des savoirs locaux et patrimoniaux, dont le but est de rendre des savoirs accessibles au plus grand nombre.
- Des essais portant sur les sciences et les politiques scientifiques (en études sociales des sciences ou en éthique des sciences, par exemple).
- Des anthologies de textes déjà publiés, mais non accessibles sur le web, dans une langue autre que le français ou qui ne sont pas en libre accès, mais d'un intérêt scientifique, intellectuel ou patrimonial démontré.
- Des manuels scolaires ou des livres éducatifs pour enfants

Pour l'accès libre et universel, par le biais du numérique, à des livres scientifiques publiés par des autrices et auteurs de pays des Suds et du Nord

Pour plus d'information : écrire à info@editionscienceetbiencommun.org