

**Performer les stéréotypes d'une nouvelle société.
Cinéma tunisien et égyptien post-révolutionnaires**

Mathilde Rouxel

► **To cite this version:**

Mathilde Rouxel. Performer les stéréotypes d'une nouvelle société. Cinéma tunisien et égyptien post-révolutionnaires. *Traits-d'Union*, 2017, Le stéréotype, fabrique de l'identité?, pp.30-37. <<http://www.revuetraitsdunion.org/numero-7/>>. <hal-01516480>

HAL Id: hal-01516480

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01516480>

Submitted on 13 Aug 2017

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

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

Performer les stéréotypes d'une nouvelle société. Cinémas tunisien et égyptien postrévolutionnaires

Mathilde Rouxel

Traits-d'Union, n°7, « Le stéréotype : fabrique de l'identité ? », avril 2017, p.30-37

Depuis 2010, la situation a changé du côté des pays que l'on qualifie du « monde arabe ». Toutefois, de tous ceux qui clamaient du Maroc au Bahreïn au début de l'année 2011 « le peuple veut la chute du régime », seuls la Tunisie et l'Égypte ont pu envisager une reconfiguration de leurs sociétés. La fin des dictatures de Ben Ali en Tunisie le 14 janvier 2011 et de Moubarak en Égypte le 11 février de la même année a en effet permis à de nouveaux acteurs de s'exprimer. Le cinéma s'est emparé frontalement de ce moment charnière que furent ces soulèvements populaires pour les illustrer, et en proposer, par la fiction ou le documentaire, une mémoire construite et documentée. Les cinéastes ont voulu participer à la reconfiguration identitaire du peuple en cherchant notamment à rendre dans leurs films la polyphonie exceptionnelle de l'instant révolutionnaire. La philosophe américaine Judith Butler a montré le caractère performatif de l'affirmation « nous, le peuple¹ » qui traversait la place Tahrir en 2011 : notre usage du mot « peuple » dans ce texte se réfère à cette réélaboration *par* les populations tunisiennes et égyptiennes d'une nouvelle identité nationale. À l'image, de nouveaux types de personnage apparaissent, qui symbolisent cette identité populaire reconfigurée. Certains réapparaissent fréquemment, et se transforment au rythme des productions en nouveaux stéréotypes ; pour marquer le changement, les cinéastes veulent transformer l'image passive du peuple de l'ancien régime, et élaborent par contraste les figures récurrentes du jeune révolutionnaire, de la femme libérée ou de l'extrémiste religieux. Ils permettent une identification facilitée de l'émergence de ce peuple au nouveau visage, et sont destinés à nuancer ou à renforcer le caractère, multiple mais unifié, des identités égyptiennes, tunisiennes, arabes.

Millefeuille de Nouri Bouzid (2012), *Printemps tunisien* de Raja Amari (2013), *À peine j'ouvre les yeux* de Leila Bouzid (2016) pour la Tunisie, *Après la bataille* de Yousri Nasrallah (2012), *Al-Midan* de Jehane Noujaim (2014), *La Trace du papillon* d'Amal Ramsis (2014) et *Clash* de Mohamed Diab (2016) pour l'Égypte suivent des schémas aux similarités éclairantes. En analysant ces derniers, nous étudierons la manière dont les manifestations et leur succès dans

ces deux pays ont pu œuvrer à la construction de nouveaux stéréotypes incarnant les principes fondateurs de ces sociétés en mutation.

Une autre typologie pour une identité nouvelle

Le moment révolutionnaire fut une étape considérable dans l'histoire de la Tunisie et dans celle de l'Égypte. La fuite du dictateur Ben Ali et de sa femme en Arabie Saoudite le 14 janvier 2011 donna aux Égyptiens l'espoir de pouvoir profiter de cette vague de déstabilisation des autoritarismes en place ; ceux-ci se réunissent le 25 janvier 2011 sur la place Tahrir (« libération ») au Caire et déposent le président Hosni Moubarak après dix-huit jours de manifestation. Pour la première fois, en Tunisie et en Égypte, les caméras sont sorties dans la rue et filment, documentent, archivent les événements en cours. Des caméras qui ne s'encombrent plus des précieuses mais chères autorisations de tournage, qui laissent aux régimes un droit de regard difficilement contournable sur tout type de création. Des caméras qui, comme nous allons le montrer, filment le soulèvement d'un peuple, la reconfiguration des groupes sociaux, et l'émergence d'une nouvelle identité nationale dont l'image cherche à être le symbole.

Les films postrévolutionnaires de Tunisie et d'Égypte que nous avons décidé d'étudier se veulent supports de performance, au sens entendu par Butler², d'un peuple. Il est à ce titre intéressant de constater qu'*Après la bataille*, *Millefeuille*, *La Trace du Papillon*, *Al-Midan* et *Clash* débutent tous sur les images du peuple dans la rue, scandant inlassablement les slogans qui ont rythmé ces révolutions : « Dégage ! », « *khobz, horeyya, karāma watanyya* » (« pain, liberté, dignité nationale »), « *el-cha'b yourid iskat el-nizām* » (« le peuple veut la chute du régime »). Un peuple inattendu, nouveau, s'est levé, et il s'est agi pour les cinéastes d'en montrer l'unité en lui offrant dans et par l'image un espace nécessaire à sa construction. Le développement d'une narration incite à donner au peuple des représentants symboliques capables de le rendre appréhendable. Tel que nous allons le voir, quelques personnages-types de révolutionnaires, individualisés dans la foule, permettent d'offrir des allégories à certains groupes sociaux tout en les transcendant, par leur appartenance au collectif qui se présente comme peuple. Dès le début, les films postrévolutionnaires s'appuient sur des figures d'exemplarité et construisent des modèles, souvent idéalisés, qui viennent exprimer l'enthousiasme des soulèvements et souligner la volonté d'un peuple tourné vers l'avenir.

Si la masse du peuple est unie, ceux qui la composent viennent de tous les horizons. Les groupes d'amis ou les familles qui apparaissent à l'écran sont composés de personnages multiples. Une typologie s'affirme déjà dans les films évoquant un précédent immédiat de la révolution. *À peine j'ouvre les yeux* de Leila Bouzid campe différents personnages : ceux d'une jeunesse révoltée (incarnée par Farah et ses amis musiciens), celui de la victime de la dictature (Mahmoud, le père de Farah, travaille à Gafsa malgré ses demandes de mutations à Tunis parce qu'il ne détient pas la carte du parti), celui d'une génération désabusée et inquiète pour la jeunesse (la mère de Farah, Hayet, ancienne révolutionnaire trahie et résignée), ou encore celui de la répression (incarnée par Ali, indicateur pour la police infiltré dans le groupe de rock de Farah). De la même façon, le groupe de personnages présenté par Raja Amari dans *Printemps tunisien* répond aux problématiques que l'on retrouve couramment dans les films évoquant les manifestations : la corruption est incarnée par Walid, qui, par opportunisme, fréquente assidûment une proche de Leila Trabelsi, la femme de Ben Ali ; la jeunesse désenchantée est illustrée par Moha, musicien alcoolique dont la seule ambition est de quitter le pays ; la révolution est conduite par Nora, une femme moderne et laïque qui tente de mobiliser son entourage. Le martyr est là lui-aussi : outre la reproduction de l'immolation de Bouazizi à Sidi Bouzid, considérée comme l'élément déclencheur de la révolution tunisienne, Amari propose la figure de Fetih, l'amant de Nora, qui est assassiné par les forces de l'ordre dans une manifestation à laquelle il participe à Kasserine.

Les films qui évoquent les lendemains de la révolution et les balbutiements d'un ordre nouveau ne changent pas de méthode, même si certaines figures mutent. Dans *Après la bataille*, Yousri Nasrallah a voulu donner une voix à ceux dont les attentes restaient dissonantes dans les rassemblements – ceux qui n'ont pas soutenu la révolution, mais qui font partie du peuple égyptien malgré sa redéfinition performative par les manifestants de la place Tahrir. L'activisme politique est toujours là, incarné par Reem, une jeune citadine éduquée et très impliquée dans la société civile, mais la contre-révolution est personnifiée par Mahmoud, un dresseur de chevaux de la région touristique de Gizeh qui s'est élancé à cheval avec d'autres cavaliers au service de Moubarak et contre les manifestants dans ce qui fut baptisé la « bataille des chameaux » du 2 février 2011³. La présence du personnage de Haj Abdallah, un représentant de l'ancien régime aux allures de mafieux qui tient par son argent et son pouvoir la population de Gizeh sous sa coupe, annonce par ailleurs que la corruption, elle, n'a pas démissionné avec le gouvernement.

Les types les plus récurrents sont toutefois apparus d'abord dans les films tournés au cœur ou parlant des manifestations. Dans *Millefeuille*, toutes les composantes de la société tunisienne semblent ici convoquées : le fils de famille, Hamza, proche des courants salafistes, est libéré de sa prison par les révolutionnaires ; sa mère incarne la Tunisie réactionnaire ; son père est un progressiste ; sa sœur, Zeinab, fait partie de cette jeunesse émancipée qui participe de loin aux révoltes ; Brahim, fiancé à Zeinab, est un libéral opportuniste. Les films documentaires et de fiction se rejoignent naturellement sur l'utilisation de figures de substitution présentées comme un condensé de peuple. Dans les deux cas, chaque caractère évolue naturellement au contact des autres et est chargé d'une force symbolique de représentation, indexée sur la vision que le cinéaste souhaite donner de son peuple durant sa reconfiguration identitaire. Le film de Jehane Noujaim, *Al-Midan*, est à ce titre une illustration parfaite de ce procédé : suivant principalement six personnages dont les destins se sont croisés place Tahrir, elle campe les portraits de l'islamiste (Magdy Achour), du jeune révolutionnaire (Ahmad Hassan), du journaliste au service des médias américains (Khalid Abdallah), du chrétien (Pierre Seyoufr), du musicien meneur de foules (Ramy Essam), et de l'Égyptienne éduquée et « libérée », qui exprime en anglais ses aspirations à un monde meilleur (Dina Abdullah). Chacun, tour à tour, devient vainqueur ou martyr d'un bouleversement qui fera date. Plus subtile dans sa présentation des types, Amal Ramsis fait malgré tout d'un martyr le personnage principal de son film *La Trace du Papillon*, qui rend hommage au jeune chrétien Mina Danial, figure de la révolution, tué par les forces de l'ordre lors des manifestations à Maspero le 9 octobre 2011. La cinéaste décide de suivre la sœur de celui-ci dans les défilés et les comités de soutien ; on la voit s'engager, se libérer, s'affirmer. Le peuple est là, toujours présent dans les manifestations qui se sont poursuivies bien après la chute du régime, mais qui s'opposent désormais aux islamistes au pouvoir ; les jeunes révolutionnaires graffent avec audace sur les murs d'un Caire en ébullition les portraits des morts pour la révolution. Ces personnages, marqués par leur diversité au sein de l'unité du peuple qu'ils ont décidé de former, se retrouvent aussi typés dans *Clash* de Mohamed Diab. Le film fait référence au soulèvement qui a suivi les manifestations du mouvement *Tamarod* (« rébellion ») qui s'opposait à la politique des Frères Musulmans alors au pouvoir, et qui a mené à la légitimation du coup d'État opéré par l'armée le 30 juin 2012. Diab campe son action dans une fourgonnette de police, supposée isoler les partisans des Frères Musulmans opposés à la reprise du pouvoir par l'armée. Quelques erreurs de jugement de la part de la police provoquent la

cohabitation dans le même fourgon d'une poignée d'opposants *Ikhwan* (Frères Musulmans), de quelques partisans de l'armée et de deux journalistes au service de médias occidentaux. Trois types se rencontrent dans ce huis-clos qui illustre ce qui se passe à l'extérieur : le peuple est là, divisé et en colère, parqué dans une fourgonnette de police verrouillée par un régime implacable.

Une récurrence des types aux confins du stéréotype

Les sept films de notre corpus portent à l'écran la métamorphose identitaire liée à la rencontre dans la rue de tous les extrêmes et de tous les idéaux, mis à l'épreuve au lendemain de la chute des autoritarismes de Ben Ali et de Moubarak. Chaque film, par le choix des types de personnages qu'il met en scène, propose une certaine vision de la société et du peuple tel qu'il est perçu par leurs cinéastes. En cinq ans de création cependant, quelques types se distinguent par leur récurrence : celle du jeune révolutionnaire, éduqué et connecté, celle de la femme moderne et libérée et celle de l'islamiste sont sans doute les plus marquantes.

Une jeunesse en colère

En 2012, le critique de cinéma Olivier Barlet disait des révolutions arabes qu'elles avaient « fondamentalement changé la donne des cinémas du Maghreb et ouvert des perspectives inédites⁴ ». Au cœur des manifestations, les caméras et les téléphones se sont élevés au-dessus des foules, saisis par des preneurs d'images venus renverser nos certitudes et présenter au monde une nouvelle conception de leurs sociétés. *Exit* les autorisations de tournages, *exit* aussi l'industrie cinématographique destinée à soutenir et à promouvoir la création ; dans la rue, il n'est désormais plus nécessaire de se justifier – les dictatures tombent et les manifestants s'affirment, aussi par l'image, comme les acteurs d'une nouvelle société. Ces images du peuple en lutte, les spectateurs du monde les ont connues avant que le cinéma ne s'en empare : elles circulaient sur YouTube, étaient relayées sur Facebook, sur Twitter. Elles sont venues enrichir les articles dénonciateurs que l'on trouvait sur la blogosphère depuis les années 2000 – une blogosphère foisonnante car mal contrôlée par les autorités dans le cas égyptien, mais qui devait être alimentée depuis l'étranger sous le régime terriblement répressif de la dictature de Ben Ali en Tunisie. Comme le dit le blogueur Abdelwahab Meddeb, l'importance des vingt-trois jours de soulèvement populaire « portés » en Tunisie par ces « jeunes blogueurs » est qu'ils ont permis de « faire tourner toute la périphérie au centre⁵ », c'est-à-dire de mobiliser les marges et de combler le fossé qui séparait la jeunesse éduquée et mobilisée de la classe paupérisée par vingt-trois ans

de dictature. L'engouement suscité par cette jeunesse connectée a conduit le monde, d'Al-Jazeera aux médias occidentaux, à se focaliser sur cette figure des jeunes révolutionnaires, militants connectés avides de liberté. Bien que moins de 35% des Tunisiens et un peu plus de 20% des Égyptiens aient eu accès à Internet au moment des révolutions, il serait juste de reconnaître avec Dork Zabunyan, théoricien du cinéma, que « notre perception des révoltes arabes est indissociable des images enregistrées par celles et ceux qui en sont les acteurs directs⁶ ».

La jeunesse connectée devint ainsi immédiatement le plus fort symbole de la révolution. La figure du jeune révolutionnaire qu'elle dessine est plurielle, mais nous ne nous intéresserons ici qu'à ses deux principales facettes. Il s'agit dans un premier temps de la jeunesse mobilisée et progressiste, pour lesquels le dialogue avec les médias du monde (grâce à l'anglais, dont on mesure l'importance, ou via les réseaux sociaux) est souvent considérée une arme pour la révolution. Elle est incarnée par le personnage principal de *Al-Midan*, Ahmad – qui porte le keffieh de la Palestine, et se fait le garde de la révolution –, mais aussi par Nora dans *Printemps tunisien*, jeune militante active sur les réseaux sociaux (elle poste sur Facebook son portrait, tenant un papier réclamant le départ de Ben Ali), par les jeunes partisans de l'armée dans *Clash*, sortis célébrer dans la rue le départ de Morsi, ou dans une moindre mesure par le personnage de Zeinab dans *Millefeuille*, puisqu'on l'entend scander à l'adresse de son fiancé les slogans de la révolution. Le personnage principal du film de Leila Bouzid, Farah, qui n'hésite pas à chanter dans les cafés bondés d'hommes des chansons contre le régime, est en puissance une jeune révolutionnaire de ce calibre. C'est également parmi eux que les martyrs tombent : Mina Danial, le « Che Guevara » de la révolution égyptienne, appartenait à la classe moyenne, éduquée, urbaine ou urbanisée – qu'incarne aussi Fetih qui, dans *Printemps tunisien*, vient de passer les concours de l'enseignement. Le second visage du jeune révolutionnaire est à l'origine des soupçons de complot qui ont pesé sur les tenants de la révolution, et que l'on trouve dénoncés dans *Après la bataille* : le Haj Abdallah, ancien soutien du régime, prétend devant Mahmoud, le dresseur de chevaux paupérisé par le changement de régime et que la jeune révolutionnaire Reem souhaite aider, que cette dernière n'a aucune intention gratuite, et qu'elle répond à un « agenda » - déterminé par le programme américain de démocratisation du Moyen-Orient à des fins économiques. Elle est d'ailleurs sans cesse considérée comme une « étrangère » par la femme de Mahmoud, Fatma, qui voit dans ses cheveux lâchés et son teint pâle des traits libanais. La forte

présence des ONG internationales sur le terrain, durant et après la révolution, est réelle et fut très contestée : le journaliste Adam dans *Clash* doit répondre de sa double nationalité égypto-américaine devant des manifestants qui ne souhaitent pas lui faire confiance. C'est aussi le profil du personnage de Khalid dans *Al-Midan*, qui se plie régulièrement à l'exercice de rapporteur des événements de la place Tahrir pour les journaux télévisés américains.

Généralement, le jeune révolutionnaire est un artiste. Il peint sur les murs du Caire, et – à l'image de celui qui fut surnommé le « chanteur de la révolution », Ramy Essam, qui intervient dans *Al-Midan* ou, dans un futur diégétique que l'on sent proche (puisque l'action du film se déroule à l'été 2010), du groupe de rock tenu par Farah et son petit-ami compositeur Borhane dans *À peine j'ouvre les yeux* – s'impose comme meneur avec ses chansons rassembleuses. Il prend des risques : Nora, dans *Printemps tunisien*, mais aussi Borhane et Farah dans *À peine j'ouvre les yeux*, Ahmad et Ramy dans *Al-Midan*, Mina dans *La Trace du Papillon* et tous les manifestants coincés dans la fourgonnette de police dans *Clash*, ont payé pour leur engagement : Nora s'affichait sur YouTube avec une pancarte réclamant le départ de Ben Ali, Borhane et Farah produisaient en public des chansons anti-régime, Ahmad, Ramy, Mina ou les manifestants se sont opposés aux forces de l'ordre pendant les rassemblements. Tous ont été violemment intimidés par la police, certains ont été gravement blessés ou sont morts de leurs blessures. Le jeune révolutionnaire harangue la foule et propose des idées, à l'image d'Ahmad qui, dans *Al-Midan*, part discuter de démocratie avec différents groupes de gens, de Reem qui, dans *Après la bataille*, tente de défendre les femmes et les minorités dans la société égyptienne par son engagement aux côtés d'ONG, ou de ce qu'on dit de Mina, mort pour une société plus juste, dans *La Trace du Papillon*. Ce même révolutionnaire est aussi progressiste et ouvre le dialogue avec les autres composantes de la société, qui apparaissent personnifiées dans les films et avec lesquels les personnages dialogues : les Frères Musulmans pour Ahmad, Ramy, Dina, Pierre ou Khalid dans *Al-Midan*, les contre-révolutionnaires pour Reem dans *Après la bataille*, les pro- comme les anti-Frères musulmans pour Adam dans *Clash*, les islamistes et les conservateurs pour Zeinab dans *Millefeuille*.

La femme libérée, féministe et laïque

Modernistes, les révolutions ont porté aussi le combat de l'égalité femmes-hommes. Un combat difficile à tenir avec la montée de l'influence des islamistes tant en Tunisie qu'en Égypte

et dont on sent l'urgence dans *Après la bataille*. Le film s'ouvre sur une réunion de femmes qui tentent de trouver un moyen de parer aux violences auxquelles elles sont confrontées – le comité, non mixte, discute ici la répression par les salafistes de la manifestation de la journée des femmes, le 8 mars 2011. Cette séquence rappelle l'ampleur prise par le débat sur la place des femmes dans la société après les révolutions : des personnages féminins se sont de toute part affirmés dans les manifestations, et leur présence dans les films est devenue incontournable. La figure de la femme « libérée », éduquée, laïque et progressiste est omniprésente dans les films : Reem, Nora, Zeinab, Farah, Dina répondent aux mêmes caractéristiques : elles ne portent pas le voile, circulent librement, n'hésitent pas à faire entendre leur voix. Plus timorées, plus âgées aussi, Nagwa et Sherry peuvent toutefois aussi être analysées dans ce sens. Elles ne correspondent pas tout à fait au stéréotype de la femme « libérée » qui va s'affirmer chez Amari, Nasrallah, Bouzid ou Noujaim, ne serait-ce que physiquement, par exemple dans le recours plus traditionnel à des vêtements couvrant. Dans *Clash*, Nagwa est une mère de famille venue manifester avec son mari et son fils en faveur de l'armée, arrivée au pouvoir quelques jours auparavant. Mais sa volonté de fer – elle ordonne à la police de l'enfermer dans le fourgon avec les autres afin de n'y pas laisser son fils seul avec son père – comme sa capacité de prendre en main certaines situations font d'elle un modèle d'exemplarité dans ce film où les virilités s'entrechoquent au service d'idéologies qui semblent elles-mêmes mal définies. Nous rencontrons le même cas de figure avec le personnage suivi par Amal Ramsis dans *La Trace du Papillon* : Sherry est la sœur du martyr Mina Danial, dont elle tente de perpétuer le souvenir et la trace. Si elle est d'abord un peu réservée, elle prend de plus en plus de place au cours de la diégèse, et s'impose, à son tour, comme une voix qui rythme les manifestations. Sherry et Nagwa ne découvrent pas leurs bras et attachent souvent leurs cheveux ; mais elles assument de vraies responsabilités et prennent des risques pour les assumer pleinement.

Hormis ces deux personnages plus âgés, le stéréotype de la femme révolutionnaire s'impose dans chaque film à partir de quelques caractéristiques physiques et comportementales. Jeunes, les cheveux lâchés, vêtues à l'européenne, les bras dénudés parfois jusqu'aux épaules malgré le rigorisme de la société (Reem), elles sont éduquées (Farah est reçue au baccalauréat avec mention très bien et est envoyée en médecine par sa mère), parfois parfaitement bilingues (Dina s'exprime en anglais ; Zeinab et Nora parlent français) voire paraissent étrangères (Reem, en raison de sa liberté de style vestimentaire et de son travail aux côtés des ONG, passe pour

une Libanaise). Leur comportement renforce cette image de femme indépendante qui est la leur : Nora n'hésite pas à inviter des hommes dans sa chambre, à défier son patron et à participer à la contestation sur les réseaux sociaux ; Zeinab refuse le voile et insiste pour travailler et gagner par elle-même sa vie ; Farah s'échappe en enfermant sa propre mère dans sa chambre pour aller chanter en public malgré la menace de la police. Indépendantes et déterminées, elles sont le visage de l'investissement des femmes dans les révolutions.

Les islamistes : une présence incontournable, mais perturbatrice

L'élection du parti islamiste Ennardha en Tunisie et celle des Frères Musulmans en Égypte au lendemain des révolutions ont beaucoup surpris les élites et le monde occidental. Les dictatures de Moubarak et de Ben Ali s'inquiétaient de l'influence islamiste et la réprimaient ; Magdy dans *The Square* n'hésite pas à exhiber les cicatrices que les tortures de la police ont laissées sur ses jambes, Hamza dans *Millefeuille* annonce qu'il a pu sortir de prison grâce aux révolutionnaires qui lui en ont ouvert les portes. Avec la destitution par l'armée de Morsi, premier président élu en Égypte, issu du mouvement des Frères Musulmans, la chasse à l'homme est relancée : c'est le sujet même du film de Mohamed Diab, *Clash*. Dans chacun de ces films, le stéréotype qui naît de cette figure spécifique de l'islamiste émerge davantage de la façon dont ces personnages sont traités par les cinéastes à l'image que de leurs caractéristiques propres en tant qu'islamiste.

En effet, l'islamiste est une figure incontournable dans la reconfiguration identitaire induite par la révolution. Pour ces films qui représentent un peuple neuf, largement diversifié, la présence des islamistes accuse toujours d'un malaise : ils appartiennent au peuple, mais ils fracturent sa quête d'émancipation sur le terrain et son unité dans sa représentation audiovisuelle. L'expression la plus vive de cette brèche a lieu dans les films qui ne mettent pas en scène le personnage-type de l'islamiste que nous définirons par la suite, et qui ne le présentent qu'en groupe : durant la réunion pro-féministe qui ouvre *Après la bataille* sont projetées des images filmées à Tahrir qui témoignent de la violence des islamistes venus rappeler aux manifestantes leur place – à la maison, loin du regard des hommes. Lorsqu'ils sont des personnages à part entière, importants dans l'économie de la narration, les islamistes apparaissent comme un type permettant d'interroger les tiraillements que toute refonte de l'ordre social implique entre l'individu et le collectif. Dans chacun des films étudiés, la présence de l'islamiste est ainsi source

de tension : une tension palpable dans les sociétés tunisienne comme égyptienne dès le moment révolutionnaire et à laquelle les cinéastes-citoyens ne sont pas restés indifférents. Amal Ramsis s'oppose ainsi ouvertement à la vague salafiste et au pouvoir des Frères musulmans dans son film : un carton présente Morsi comme le « nouveau dictateur » de l'Égypte. De même, le film de Nouri Bouzid critique avant tout cette forme radicale du religieux apparue dans la société tunisienne : il n'hésite pas à affirmer qu'« Ennahda [parti radical islamique tunisien] et ses soutiens » ont « volé » la révolution⁷.

Ce regard critique sur l'influence croissante des islamistes est également perceptible dans l'image. L'entrée des Frères Musulmans dans le fourgon de police dans *Clash* génère des bagarres entre les clans que personne ne parvient à calmer aisément. Bien que les hommes aient appris à vivre ensemble durant toute la durée du film et les extrêmes se soient apprivoisés, la panique s'empare à nouveau du groupe lorsqu'un Frère parvient à récupérer le fourgon et tente de faire sortir ses camarades islamistes. Les sympathisants de l'armée et les deux journalistes, coincés eux-aussi dans la même cellule, craignent d'être victimes de la radicalité de ces extrémistes, une fois relâchés au milieu de leur groupe ; l'affrontement est relancé. Dans *Millefeuille*, Hamza, écroué sous Ben Ali en raison de son engagement auprès des salafistes et radicalisé en prison, provoque lui aussi sans arrêt le conflit. Son point de vue est d'ailleurs adopté par la caméra lorsqu'il entre dans le café dans lequel travaillent sa sœur et la femme qu'il aime, et qu'il juge comme un lieu de débauche : elle filme les jambes nues des femmes apprêtées qui fument des cigarettes, les mains qui se frôlent et les têtes dévoilées. Sa colère est dictée par son idéologie ; il s'insurge plus tard contre son père, lorsqu'il le surprend avec le fiancé de sa sœur buvant du vin, attablés dans leur maison de famille. Les sujets de discorde se multiplient, mais la discussion des personnages entre eux conduit Hamza à nuancer son opinion ; à la fin du film, il refuse l'injonction de ses camarades salafistes de s'écarter d'un groupe de révolutionnaires auquel il s'était joint – trahissant ainsi sa volonté de repenser sa position d'individu inscrit dans un collectif transcendant le seul groupe islamiste. Les discussions entre le jeune révolutionnaire Ahmad et le Frère Musulman Magdy dans *Al-Midan* conduit aux mêmes effets. Le fait que Magdy soutienne la « récupération » dénoncée par Ahmad de la révolution par les islamistes conduit à des débats d'une agressivité inédite dans les premiers moments du film, lorsque la révolution réunissait toutes les opinions. Magdy vote et soutient durant un temps le régime de Morsi ; puis le désavoue, au grand soulagement d'Ahmad. Sa nuance ne le conduit

toutefois pas comme Tareq Tayeb à abandonner la cause : filmé par Amal Ramsis, celui-ci est présenté en voix-off comme « un salafiste qui a changé de vie quand il a rencontré Mina »⁸. Une barbe très courte, une casquette sur la tête et un tee-shirt sur le dos, Tareq Tayeb est devenu « Tareq le Porteur de Drapeau », brandisseur de l'image du martyr à travers les flammes des manifestations réprimées. La « gentillesse » et la « bonté » de Mina l'ont incité à transformer ses objectifs, et à s'ouvrir au monde, pour construire avec les autres un pays dont on pourrait dire qu'on y est « aussi libre qu'en Égypte »⁹. Les islamistes, dans les films postrévolutionnaires que nous étudions, sont somme toute présentés davantage comme des fauteurs de trouble, avec lesquels un dialogue est nécessaire, que comme de véritables composantes d'un peuple à l'identité fragile. Les films et leurs personnages sont finalement un moyen pour ces cinéastes de partager leurs idées personnelles ; des idées parfois très partiales, qui conduisent à une division schématique de la société.

Une schématisation dommageable

Il est important de rappeler que les peuples tunisiens et égyptiens ont élu des islamistes à la tête de leurs États, moins d'un an après les soulèvements populaires. En dépeignant les islamistes comme des individus n'ayant, d'une certaine manière, pas compris le sens profond de la révolution – comme le prétendent les cinéastes Bouzid ou Ramsis –, les films postrévolutionnaires ne paraissent pas avoir pris la mesure de la volonté du peuple dans son entier. Il est d'ailleurs remarquable que les films mettent peu en avant les classes sociales inférieures, qui sont pourtant à l'origine du mouvement : les cinéastes mettent en scène les ressortissants d'une classe moyenne bourgeoise, éduquée et aisée – à laquelle ils appartiennent eux-mêmes tous, sans exception. En s'appuyant sur des personnages vecteurs d'idées modernistes, ils privilégient la défense des valeurs comme la laïcité, la défense du droit des femmes et les libertés individuelles¹⁰. La religion inquiète, la misère est absente des images ; cette dernière semble finalement ne pas symboliser, dans les images qu'on en a donné, cette révolution politique et culturelle tant fantasmée. Ce nouveau peuple performé place Tahrir au Caire ou à la Kasbah de Tunis apparaît finalement à l'écran comme un peuple majoritairement de classe moyenne ou bourgeoise, qui exclut la classe laborieuse : pourtant à la source du soulèvement, elle est visiblement assez mal connue des cinéastes-manifestants des grandes villes. On l'aperçoit rapidement dans *À peine j'ouvre les yeux* alors que le père de Farah, qui est

contremaître sur un chantier à Gafsa, se confronte aux premières colères des ouvriers – « seule minute de film que la réalisatrice daigne consacrer aux mineurs de Gafsa¹¹ » pour le cinéaste et critique de cinéma tunisien Ismaël – qui apparaissent agressifs, dangereux, prêts à lyncher l’homme avant de discuter. Le peuple figuré dans ces films, malgré la volonté des cinéastes de donner corps à un peuple multiple mais uni, est divisé. À l’image, un fossé se creuse entre peuple urbain et peuple rural, peuple éduqué et peuple ouvrier, peuple bourgeois et peuple prolétaire. Ce peuple minoré apparaît à Gizeh dans *Après la bataille* crédule voire criminel (ils partent, sans même toucher d’argent, à dos de cheval et une matraque à la main évacuer la place Tahrir pour soutenir Moubarak qui annonce un avenir sombre pour le tourisme si la révolution parvient à ses fins) ; il comprend aussi les musiciens de *Printemps tunisien*, une bande de jeunes hommes désabusés qui n’hésitent pas à se corrompre, à voler, à tricher pour s’en sortir plutôt que d’aller manifester. Ce peuple est aussi dans les cafés : dans le bar d’hommes où Farah ne *devrait pas* traîner, ou dans le restaurant où sert Zeinab et que Hamza regarde comme un lieu de débauche. Le peuple prolétaire n’est pas personnifié, typé ; c’est un « peuple qui effraie », pour citer à nouveau Ismaël, lorsque ces films prétendent en donner une représentation exhaustive et bâtir une image de son identité. Seul *Clash* manie avec une certaine subtilité l’usage des stéréotypes que nous avons définis et l’appartenance des personnages à un peuple qui n’est pas bourgeois : aux côtés de la famille de Nagwa, d’un jeune d’une vingtaine d’années (Mons) qui écoute pour se rassurer de la musique électronique locale (*mahraganat*) ou d’une jeune femme (Aisha) qui, succombant à la chaleur, se résigne à relever son voile malgré ses convictions, la figure du journaliste égypto-américain (Adam) apparaît en décalage.

Conclusion

Portraits-types d’un peuple qu’ils ne représentent pas complètement, les nouveaux stéréotypes nés des suites des révolutions tunisiennes et égyptiennes proposent une image moderniste de l’identité affirmée par ces deux pays, et pourtant démentie sur le terrain par les choix des peuples aux élections. Issus de la classe moyenne, les réalisateurs se sont jetés dans leurs films comme ils se sont jetés dans la révolution, aux côtés des jeunes révolutionnaires qui menaient les débats qui ont fait battre le cœur de tous les aspirants à davantage de liberté. À défaut d’avoir toujours su saisir ce qui composait l’identité de leurs peuples, ces films restent néanmoins des témoignages importants de l’esprit qui régnait dans les capitales en révolution :

un vent de liberté et d'espoir a soufflé sur les places Tahrir et de la Kasbah, dont il s'agit aujourd'hui de construire une mémoire.

¹ Butler Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, p.194.

² *Ibid.*, p. 195.

³ Frodon Jean-Michel, « Yousri Nasrallah : “place Tahrir, on s’est fait bastonner“ », Slate. [En ligne]. 18 mai 2012 [Page consultée le 14 novembre 2016]. Disponibilité et accès <http://www.slate.fr/story/56299/yousry-nasrallah/>.

⁴ Barlet Olivier, *Les Cinémas d’Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L’Harmattan, 2012, p. 10.

⁵ Meddeb Abdelwhab, « La “révolution du jasmin“, signe de la métamorphose de l’histoire », Le Monde. [En ligne]. 18 janvier 2011 [Page consultée le 07 février 2017]. Disponibilité et accès http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/17/la-revolution-du-jasmin-signe-de-la-metamorphose-de-l-histoire_1466684_3232.html

⁶ Zabunyan Dork, « Révoltes arabes et images impersonnelles », May. [En ligne]. Juin 2012 [Page consultée le 14 novembre 2016]. Disponibilité et accès <http://www.mayrevue.com/revoltes-arabes-et-images-impersonnelles/>.

⁷ Mathilde Blottière, « Nouri Bouzid : “Mon rêve pour la Tunisie est que les femmes rééduquent les hommes“ », Télérama. [En ligne]. 16 juin 2013 [Page consulté le 07 décembre 2016]. Disponibilité et accès <http://www.telerama.fr/cinema/nouri-bouzid-mon-reve-pour-la-tunisie-est-que-les-femmes-reeduquent-les-hommes,98631.php>

⁸ Voix-off. *La Trace du Papillon*, Amal Ramsis, 2014. Time code : 47’13.

⁹ Citations de Tareq (49’19) dans *La Trace du Papillon*, Amal Ramsis, 2014.

¹⁰ Voir Chikhaoui Tahar, « Bahia ou la réponse du peuple », in Devictor Agnès (dir.), *Cinéma arabes du XXI^e siècle. Nouveaux territoires, nouveaux enjeux*, Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, n° 134, p. 196-205.

¹¹ Ismaël, « De quelques films tunisiens : Triomphes de la domination », Nawaat. [En ligne]. 17 février 2016 [Page consultée le 15 novembre 2016]. Disponibilité et accès <https://nawaat.org/portail/2016/02/17/de-quelques-films-tunisiens-triomphes-de-la-dominat/>.