

Mathilde ROUXEL, « Figures d'enfants, figures d'avenir dans le cinéma tunisien postrévolutionnaire », *LiCArC*, n° 5, *L'enfance dans la culture arabe contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 357-369

RÉSUMÉ – La démocratisation de la société tunisienne, amorcée suite au départ de Ben Ali en 2011, a apporté des questionnements nouveaux, concernant notamment l'avenir d'un pays fort d'une jeunesse majoritaire. La figure de l'enfant revient aujourd'hui au cœur de la création cinématographique. Porteurs de l'avenir du pays, les enfants sont interrogés, suivis, encouragés par les nouvelles caméras tunisiennes, qui montrent de l'enfance l'innocence, l'espoir et l'humour nécessaires pour bâtir une nouvelle société.

ABSTRACT – The democratization of Tunisian society, initiated following the departure of Ben Ali in 2011, brought new questions, notably regarding the future of a strong country whose young people make up the majority of the population. The figure of the child is returning today to the heart of cinematic creation. Responsible for the future of the country, children are interviewed, followed, and encouraged by the cameras of this new Tunisia, which show childhood with the innocence, hope and humor needed to build a new society.

## Figures d'enfants, figures d'avenir dans le cinéma tunisien postrévolutionnaire

Les soulèvements populaires qui ont conduit à ce qui fut baptisé la « Révolution de Jasmin » provoquèrent le 14 janvier 2011 la fuite du dictateur Ben Ali, en poste depuis vingt-trois ans. Une génération entière, une jeunesse, se trouva politiquement abîmée par la censure, le silence imposé et une certaine lecture de l'histoire, qui, sous l'autoritarisme, ne peut être guidée que par la volonté de soutenir, voire justifier, le régime en place. La dictature de Ben Ali fut très dure pour les Tunisiens ; les opposants politiques se voyaient retirer leurs papiers d'identité, le refus d'adhérer au parti compliquait le banal quotidien de ceux qui avaient décidé d'encore s'opposer – *a minima* déjà, si c'était la seule chose possible. Le départ du président Ben Ali, en fuite vers l'Arabie Saoudite avec sa femme le 14 janvier 2011, fut perçue comme la possibilité d'un véritable renouveau. Fracture historique, les événements de la révolution offraient enfin une possible critique, une nouvelle ouverture au monde et une relecture de l'histoire officielle. Ils offraient également la possibilité d'un retour à la politique, voire, pour les anciens opposants, un retour en politique. Ce retour de la liberté d'expression fut accaparé, brandi par les arts. Le cinéma ne fut pas en reste. Une très jeune génération de cinéastes, formés en Europe ou en Tunisie, a saisi sa caméra, d'abord pour témoigner, ensuite pour critiquer. Vingt-trois ans de dictature suppose que la jeunesse tunisienne n'a jamais, ou peu, connu autre chose que le pouvoir terrorisant et oppresseur de Ben Ali qui pesait sur ses épaules ; l'espionnage, les menaces, faisaient partie de leur quotidien. Ils attendaient beaucoup de la possibilité de renouveau offerte par la révolution. La déception, comme à chaque retombée de mouvements populaires et tout retour au pragmatisme, fut rude ; le retour en politique des anciennes classes dirigeantes et la pérennité des traditions ont surpris beaucoup d'entre eux.

Il est de tradition de donner aux enfants, ou à ce que l'on appellerait aujourd'hui les « préadolescents », le beau rôle dans le cinéma tunisien. On peut évoquer *Halfaouine, l'enfant des terrasses* de Ferid Boughedir (1990) : dans cette œuvre phare du cinéma tunisien, on suit le passage d'un jeune garçon de l'enfance à la puberté, dont la place dans les *hamams* aux côtés des femmes commence à être discutée. On peut aussi rappeler le très beau film sur la volonté d'exil de Néjia Ben Mabrouk, *La Trace* (1988), qui retrace l'histoire d'une jeune fille qui jouait très petite aux jeux des garçons et qui cherche ensuite à étudier à l'étranger, pour sortir des carcans traditionnels. Plus récemment, un film comme *Les Silences du Palais* (1996) de Moufida Tlatli évoque aussi le regard que l'enfant, entre innocence et pleine

conscience, porte sur le monde qui l'entoure ; c'est aussi le sujet, dans un autre contexte, des *Secrets* de Raja Amari (2002). La jeunesse, dans le cinéma tunisien, s'est toujours montrée porteuse de valeurs : encore purs de la corruption ou du poids extérieur des mœurs, encore libres de mouvements dans des sociétés formidablement étriquées par les traditions et le conservatisme, les enfants sont les modèles d'un changement possible, ou du moins les vecteurs d'une dénonciation des injustices et oppressions de la société – contre les minorités, contre les femmes, contre l' « ordre naturel » des choses.

Avec la révolution, il s'est ainsi agi de continuer de parler. Ce sont les jeunes générations qui s'intéressent désormais aux enfants – la « génération Ben Ali », celle qui n'avait pas eu le droit de rêver, qui n'avait accès à aucune lecture alternative de l'histoire, qui subissait les traditions et l'ordre établi sans aucune véritable liberté de mouvement. Une génération majoritaire, puisque c'est la jeunesse qui domine aujourd'hui la démographie dans le pays<sup>1</sup> (Bonnefoy, Catusse, 2013). Une génération qui réalise souvent là ses premières tentatives : la plupart des premiers films postrévolutionnaires sont ainsi des courts-métrages, véritables essais expérimentaux pour une nouvelle cinématographie tunisienne<sup>2</sup> (Frodon, 2013). Après la Révolution – ou plus précisément, quelques mois ou années plus tard – l'enfance apparaît dans beaucoup de ces films comme une source d'espoir et de possible changement ; c'est l'éducation qui, sans doute, permettra de changer les mentalités, la puissance d'action, donc la société toute entière. Le constat, pourtant, n'est pas toujours optimiste. À partir de trois courts-métrages que nous prenons en exemple, nous analyserons dans cet article trois manières de concevoir l'enfant dans la société postrévolutionnaire tunisienne : porteur de rêve et d'avenir dans *Hors-je* de Moufida Fedhila (2014), il est aussi présenté comme témoin de l'ignorance de la société toute entière et des fictions qui se construisent pour modeler, comme bon le semble, un présent en construction dans *Pousses de printemps* d'Intissar Belaid (2014). Le très attendrissant *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania (2013) achèvera enfin, sur une touche plus négative encore, notre constat sur la perception du potentiel de changement de société par l'enfance développée dans ses films par la nouvelle génération de cinéastes tunisiens : si l'on refuse d'écouter la révolte des jeunes et qu'on tente

---

<sup>1</sup> Selon le bureau pour l'Afrique du Nord de la commission économique pour l'Afrique des Nations Unies, les moins de 25 ans représentent en 2013 plus de la moitié de la population des pays du Maghreb. Voir la publication *Être jeune au Maghreb*, sous la direction de Karima Bounemra Ben Soltane, disponible en ligne sur le site de l'UNECA : [www.uneca.org/sro-na](http://www.uneca.org/sro-na).

<sup>2</sup> La place des courts-métrages dans les festivals, notamment les festivals panafricains ou internationaux organisés dans le monde arabe (Journées cinématographiques de Carthage, Festival international du Caire) ont joué un grand rôle dans la possible mutation du cinéma après la révolution.

sans cesse de les renvoyer dans le « droit chemin » de la tradition, tout changement semble impossible.

### ***Hors-je*, Moufida Fedhila**

Moufida Fedhila a tourné *Hors-je* dans la cité Ettadhamen, dans un quartier populaire de Tunis. Documentaire, il met en scène une bande de jeunes enfants de moins de dix ans issus du voisinage et qui sont engagés par la cinéaste dans un jeu de sa conception. « *Ahlam...* » (« je rêve ») est à l'origine de ce jeu ; les enfants doivent inscrire leur rêve sur un morceau de papier, qu'ils mêlent, anonyme, à ceux de leurs camarades dans un récipient. Deuxième étape du jeu : chaque enfant pioche l'un de ces papiers et recopie à la craie sur un mur de la cité ce qu'il annonce : le rêve de devenir astronaute, de voyager, d'enseigner. Les enfants se prêtent au jeu dans la bonne humeur, et c'est tout sourire qu'ils s'appliquent à recopier, maladroitement, les rêves d'une jeune génération sur l'enceinte de leur quartier défavorisé. Le film est muet : on n'entend des enfants que leurs rires. Une grande complicité se dégage à l'image de ce groupe, filmé en plan rapproché, comme si l'expression joyeuse de leur visage salis par les jeux perpétrés dans la terre grise de leur terrain de récréation était plus communicative que des mots proclamés. Après la révolution, il s'agit de prendre en main ses rêves, comme ces enfants qui s'agrippent à leur craie : en tarissant le flot des paroles et en les incitant, par le jeu, à l'action, Moufida Fedhila pousse ces enfants à s'affirmer. L'anonymat des rêves à inscrire sur le mur efface toute possible timidité et engage chaque garçon et chaque fille du petit groupe à imaginer un futur désirable avec la plus grande sincérité. Le prétexte du film pousse les enfants à s'exprimer librement, sans contraintes ni limites, et l'espace du mur apparaît comme la page de l'écriture du renouveau.

La cinéaste s'est intéressée à ces quartiers populaires en raison de l'indifférence qu'ils suscitent du côté des instances dirigeantes et des institutions ; dans une Tunisie où l'extrémisme bat son plein (on ne compte plus les jeunes qui partent rejoindre les rangs de l'État islamique depuis 2014<sup>3</sup>), la cinéaste tient à donner à ces enfants la chance, pour une fois, de s'exprimer, de créer. Elle se réfère elle-même, lorsqu'elle parle de son travail, au grand cinéaste Luigi Comencini, qui déclarait :

---

<sup>3</sup> Cette tragédie est le sujet du film *Fleur d'Alep* de Ridha Behi sorti en 2016.

L'enfance me semble être le seul moment de grande liberté pour l'individu. Le processus par lequel l'éducation, scolaire comme familiale, tend à étouffer cette liberté est dramatique. Le seul moyen de libérer l'enfant est justement de se mettre à son niveau. (Bellamine, 2016).

C'est ce que fait Moufida Fedhila dans son film. Des rêves des enfants inscrits sur ces murs surgit d'ailleurs celui-ci : « être libre ». C'est la liberté de l'enfant dans toute sa plénitude et porteuse d'espoir que la réalisatrice capte ici ; ces enfants sont ceux qui construiront la Tunisie de demain. La révolution a permis à cette prime jeunesse de rêver à un monde meilleur, où ils auraient, eux aussi, marginaux des quartiers populaires, leur place. C'est par le rêve de ces enfants, et par une caméra confiante que Moufida Fedhila propose quelque chose pour une Tunisie neuve : reconfigurer les rapports sociaux et donner leur chance à ceux qui, contrairement aux idées reçues, ont des aspirations porteuses d'avenir.

### ***Pousses de printemps, Intissar Belaid***

Intissar Belaid est née au Kef. Les enfants qu'elle filme dans *Pousses de printemps* sont des enfants qu'elle aurait pu être elle-même – si elle était née vingt ans plus tard. Le dispositif de son film est triple : elle filme d'abord les enfants dans leur environnement, jouant dans les hautes herbes des champs ou chez eux auprès de leur famille. Elle les filme par deux, par trois, parfois seuls, et les interroge sur la révolution et ce qu'ils en savent. Elle filme de près les visages barbouillés de ces très jeunes Tunisiens, qui racontent, pleins de confiance, le mythe de la révolution tunisienne qui eut lieu trois ans auparavant. Une grande complicité règne, et c'est aussi dans un univers de jeu que le spectateur se trouve plongé en présence de ces petits personnages. Un deuxième dispositif confronte les enfants à la réalité médiatique de la révolution ; sur leurs visages et leurs jeunes corps, Intissar Belaid projette des archives des journaux télévisés qui parlaient, en 2011, de la révolution. Un troisième procédé nous renvoie à l'imaginaire de l'enfance : avec de la pâte à modeler, la cinéaste remet en scène la révolution, la répression par la police, le départ de Ben Ali. Les trois dispositifs s'entrecroisent tout au long de ce court-métrage documentaire, qui assume l'usage d'éléments de fiction pour parler d'une réalité, et l'usage du réel pour s'inventer des histoires.

Le Kef est une région de l'Ouest de la Tunisie, très éloignée de la capitale et de son influence. Les jeunes enfants interrogés n'ont, de toute façon, pas vécu la révolution : ils sont très jeunes, et ils épanouissent leur enfance rurale dans cette Tunisie postrévolutionnaire qui interroge tant. L'objectif du film d'Intissar Belaid est de donner la parole à ces enfants, et

d'extraire tout le potentiel de ces touchants discours contradictoires, parfois complètement fabulés mais très significatifs non seulement de la capacité d'imagination – porteuse d'avenir, une fois encore – des enfants, mais aussi du milieu dans lequel ils grandissent. Virevoltant au milieu des jeunes herbes des champs qu'ils prennent pour terrain de jeu, ils sont comparés à l'image par la caméra d'Intissar Belaid à ces champs que l'on cultive, et dont on doit prendre soin. Loin de la capitale politique du pays à laquelle ils proclament leur appartenance, ils ne connaissent pas le nom du nouveau président, mais s'imaginent que les chars sont entrés dans la ville pour renverser le dictateur ; l'innocence affirmative de leurs discours est là pour rappeler, aussi, que l'histoire s'écrit et qu'elle reste subjective. Les approximations de leurs connaissances politiques les amènent à produire des interprétations fantasques de certains événements ; mais c'est finalement toute la société qu'ils reflètent, notamment les populations des régions reculées, qui ne peuvent saisir aussi clairement qu'à Tunis les enjeux d'une telle « révolution » et de la chute de la dictature. Les deux fuyards, Ben Ali et sa femme, sont dépeints comme des monstres, des profiteurs, des coquets. Comme l'écrivait à propos du film le jeune chroniqueur tunisien Adnen Jdey, « l'enfance sied à la révolution comme à sa crépitante naïveté » (Jdey, 2016) : c'est tant une haine du pouvoir en place que l'émergence d'idéaux sociaux et humanistes qui ont mis en mouvement le soulèvement populaire de 2011. La croyance en une révolution qui pensait pouvoir changer les choses est une illusion que semblent encore partager ces enfants, qui grandissent dans le tâtonnement du changement.

Intissar Belaid ne met pas en jeu dans ce film la vérité historique des événements racontés : elle questionne la vraisemblance et le potentiel d'imagination et de renouvellement charrié par ces enfants. Un écart entre deux régimes de vérité est d'ailleurs spécifiquement établi : en regard de ces fictions enfantines, la version historique qui fut celle des médias est rejouée, sans réalisme, sur des images en *stop motion* de personnages animés en pâte à modeler. L'imagination et le jeu prennent la place du fait historique. Sur une bande sonore faite d'archives médiatiques de la Révolution, les forces de l'ordre reconstituées prennent les traits de monstres sanguinaires devant lesquels les manifestants se dérobent, avec la flexibilité fluide que permet la pâte à modeler. En réponse au discours porté avec sérieux par les enfants, Intissar Belaid fait du réel une histoire manichéenne, où les bons comme les méchants restent facilement identifiables : comme le clame une jeune fille devant la caméra de la cinéaste, « al-Ša'b “*mounir*” isqat al-nizam », parce que Ben Ali mange trop alors que le peuple a faim. Devant ces enfants qui réordonnent les réalités autrement, la cinéaste semble interroger le sens de la révolution ; ayant sous les yeux une génération qui ne grandira pas sous la

dictature, il est intéressant de se demander ce que la société sera désormais prête à leur apporter.

### ***Peau de colle*, Kaouther Ben Hania**

Réalisé en 2013, le court-métrage de fiction *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania semble justement vouloir nous montrer que, finalement, les choses n'ont peut-être pas beaucoup changé.

*Peau de colle* met en scène Amira, cinq ans, qui s'ennuie douloureusement durant les séances de récitation imposées au Kouttab, l'école coranique qui prépare les enfants à l'école primaire. N'ayant pas révisé ses versets, incapable de réciter, avec les autres, les passages du Coran travaillés en classe, elle se fait humilier par son professeur, qui lui demande d'exposer devant tous ses camarades son ignorance du texte. L'intimidation provoquée par cet acte provoque une telle angoisse chez la petite fille qu'elle ne peut se retenir d'uriner : c'est décidé, elle ne retournera plus au Kouttab. Le lendemain, alors que sa mère l'oblige à se préparer pour le départ à l'école, elle se colle la main avec de la super-glue sur l'accoudoir d'une chaise en bois que sa mère vient d'apporter dans l'appartement ; elle ne peut plus s'en détacher. Sa mère, exaspérée, insiste et envoie sa fille à l'école, juchée sur sa chaise. Elle se fait renvoyer par le professeur et revient le jour suivant, la main accrochée au morceau d'accoudoir que sa mère s'est résignée à découper. Moquée par ses camarades qui la surnomment « main de bois », elle est à nouveau renvoyée chez elle, attendant le liquide commandé par la pharmacie et qui lui permettra de décoller sa main. Au bout de quelques jours, les choses rentrent dans l'ordre.

La révolte de l'enfant face aux traditions, dans *Peau de colle* de Kaouther Ben Hania, n'est pas écoutée. L'ensemble du film est construit autour de la résolution de cette jeune enfant qui refuse d'aller au Kouttab. Les premières images du film sont fortes : réunis devant un maître sévère pour scander le Coran et présentés en masse par une caméra qui se resserre sur les visages de cette mixité populaire à petite échelle, les enfants répètent inlassablement et mécaniquement les phrases attendues. En bout de rang, la caméra s'arrête sur un visage distrait. Le petit personnage principal du film refuse d'ajouter sa voix à celle de la masse et semble déjà réfléchir aux échappatoires qui s'offrent à elle. Les cheveux trop bien nattés donnent beaucoup d'indice sur l'attention dont elle bénéficie à la maison : probablement, sa mère, qui s'occupe d'elle avec soin, veut le meilleur pour sa fille et la voudrait sérieuse et

appliquée. Sa confrontation avec une autorité trop sévère décidera pourtant la petite Amira à tenter le tout pour le tout pour ne plus aller à l'école, quitte à trahir la confiance de sa mère, ou à mentir pour ennuyer le professeur et saboter le cours. Plein d'humour et d'ingénuité, ce film donne la part belle aux bêtises de l'enfant, vers lesquelles va la sympathie du spectateur : résistance vaine mais audacieuse d'une jeune tunisienne à qui les traditions ne siéent pas. Prémisses d'une mobilisation ? Marque de révolte contre une institution, ce rejet de l'école n'est toutefois pas suivi par les adultes qui s'évertuent, par force pour par persuasion, à rétablir l'ordre dans la vie de l'enfant. Kaouther Ben Hania nous présente finalement un constat pessimiste sur les aboutissants d'une révolution qui n'a pu empêcher les anciennes élites de revenir sur le devant de la scène, sous d'autres masques mais toujours aussi puissants, pour gouverner le pays au détriment des indignés.

### **Une enfance symbolique d'une Tunisie en mutation**

L'enfance est donc, dans ces trois films, porteuse de renouveau : la qualité principale des très jeunes Tunisiens, au regard des trois films que nous avons étudiés, est d'abord leur faculté d'imagination, de transformation des situations établies, de rêve ou de réécriture de l'Histoire. Il est intéressant de constater, particulièrement dans les deux premiers courts-métrages –documentaires – la façon dont les cinéastes encouragent ces enfants. Ils les interrogent avec sérieux, posent sur eux un regard et une caméra tendres et pleins d'humour qui permet de redonner espoir. Dans ces documentaires qui appellent, dans le discours, à la fiction, les enfants sont montrés en collectif, en groupe ; parfois interrogés seuls dans *Pousses de printemps*, ils parlent toutefois tous d'une histoire nationale, du mouvement d'un peuple auquel ils appartiennent. Le dispositif de *Hors-je* joue aussi sur la collectivité : les enfants échangent leurs rêves avant de les inscrire sur un grand mur vierge. On peut voir dans ce geste une sorte de reconfiguration démocratique, un dialogue par l'échange qui se développe dans le partage et l'écoute de l'autre. Le groupe, dans les deux cas, est uni et propose, par le jeu, de nouvelles conceptions du vivre-ensemble dans un espace où la parole est libre, incontestable même si sa vérité historique est inexacte. On sent également, particulièrement dans le court-métrage d'Intissar Belaid, *Pousses de printemps*, cette conscience des enfants d'une identité tunisienne à reconstruire ; les slogans sont dans leurs mémoires et ils ne rechignent pas à chanter sous la caméra de la jeune cinéaste l'hymne national. Dans le film de Moufida Fedhila, on voit par le rêve des enfants une volonté de participer à la société : les « Je rêve... » peuplent le mur désormais chargé de leur cité populaire.



Dans ces deux premiers films que nous avons convoqués, les valeurs de démocratie, de rêve, et transformation du vivre-ensemble en regard du passé dominant. Ce n'est pas le cas du film, moins optimiste, de Kaouther Ben Hania, *Peau de colle*, qui soulève pourtant lui aussi des problèmes importants relatifs aux débats qui ont été posés après la révolution. Face aux mouvements concomitants d'une volonté de mutation de la société et d'une remontée du sentiment religieux, mettre en scène une jeune enfant qui rejette la petite école coranique du Kouttab peut apparaître comme un acte politique – un acte contre les traditions, un acte, peut-être, contre un principe d'imposition de la religion dans le cadre éducatif. La jeune révoltée ne verra pas, pourtant, sa révolte suivie : contrairement aux deux films précédents, c'est contre la communauté des enfants également qu'elle se dresse, puisqu'elle est moquée, harcelée pour son refus d'étudier et pour les péripéties qui s'en sont suivies. Peut-on voir dans cette enfant la victoire temporaire d'une révolution au cœur d'une société encore soumises aux politiques passées ? Peut-on y voir une critique de l'échec de la laïcité dans le pays, éclatant avec la victoire d'Ennadha, au pouvoir à partir de 2012 ? L'enfant, quoi qu'il en soit, use de son imagination pour s'opposer au système qui lui est imposé : il symbolise, cette fois encore, l'avenir d'une Tunisie capable de se transformer et d'expérimenter. Si son entreprise se solde par un échec, il est néanmoins assuré que son action n'est pas passée inaperçue. Dans les cas des trois films, le rapport à l'enfance s'est retourné : ce sont désormais les adultes qui se penchent vers les plus jeunes pour apprendre la leçon du monde moderne et travailler, avec cette jeunesse, à une nouvelle société dont ils seront, bientôt, les acteurs avant-gardistes. Michelet n'écrivait-il d'ailleurs :

L'enfant est l'interprète du peuple. Que dis-je ? Il est le peuple même, dans sa vérité native, avant qu'il ne soit déformé, le peuple sans vulgarité, sans rudesse, sans envie, n'inspirant ni défiance ni répulsion. (Badiou, Bourdieu, Butler, Didi-Huberman, Khiari, Rancière, 2013 : 7)

Projetée sur un écran de cinéma, l'image de l'enfant permet d'aller plus loin dans la construction même d'une nouvelle identité tunisienne, « performée » (Butler, 2013), par ses enfants dans leur attitude – dans leur rapport à l'image, mais aussi et surtout, à leur pays. Le discours de ces enfants est loin de l'« overdose de politique et des débats politiques des médias et de la sphère publique »<sup>4</sup> (Gana, 2013 : 182) : ils sont des préludes à une nouvelle image. À titre de comparaison, nous pouvons reprendre l'analyse de Kmar Kchir-Bendana, qui étudiait en 2003 les formes de la « *tunisianité* » à l'épreuve dans les films tunisiens depuis l'indépendance (Kchir-Bendana, 2003 : 35). Selon l'auteure en effet, les films produits durant

---

<sup>4</sup> Nouri Gana parle de « *postrevolutionary overdose of politics and political debates in social media/public spaces* ». Notre traduction.

les quarante ans de cinéma qui ont suivi la fin du protectorat français en Tunisie proposent chacun une certaine définition de « l'identité nationale tunisienne ». Celle-ci s'oppose d'abord pour certain au colonisateur français, notamment dans des films comme ceux d'Omar Khleifi (*Al-Fajr*, 1966 ; *Le rebelle*, 1968 ; *Les fellaghas*, 1970 ; *Hurlements*, 1972), mais aussi, plus tard, des films comme *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli (1992) dont l'action est située au moment des contestations populaires qui menèrent au départ des troupes françaises. Le nationalisme fut également développé dans des films qui exposent les caractéristiques qui font la spécificité d'une Tunisie moderne (Selma Baccar, avec son film féministe *Fatma 75* (1975), retrace la chronologie des idées progressistes pensées par des philosophes et des hommes politiques tunisiens) et riche d'histoire (*L'Homme de cendres* de Nouri Bouzid, réalisé en 1968, est un véritable hommage à la ville de Sfax) (Kchir-Bendana, 2003 : 40). Indépendante, différente, la *tunisianité* affichée dans ces films qui font l'histoire du cinéma tunisien n'est pas du même acabit que celle que l'on pourrait percevoir dans les films postrévolutionnaires que nous avons choisi d'analyser, et qui ont pour sujet de jeunes enfants qui n'ont rien connu de ce qui fait aujourd'hui l'Histoire : les français sont oubliés et Bourguiba n'est plus pour cette prime jeunesse le symbole de la modernité. Être tunisien signifie désormais être le fruit d'une génération qui a fait la révolution contre le régime de Ben Ali. Les opposants ne sont plus les mêmes, ce qui faisait la singularité de la Tunisie s'est déplacé. Aussi incertains que soient les lendemains de cette Tunisie en mutation, ses acteurs doivent prendre leur liberté et s'affirmer face à l'adulte qui le regarde, pétri par l'Histoire. Comme un mot d'ordre : écouter les enfants penser pour ne pas les étouffer – comme la dictature a pu étouffer la génération née sous Ben Ali – et pour construire une société plus juste, qui n'oublie pas la jeunesse, pour laquelle le monde reste à construire.

## Conclusion

Le renouveau d'un cinéma tunisien, plus contestataire et né du court-métrage avait été reconnu par Olivier Barlet juste avant la révolution. Dans son ouvrage sur les *Cinemas d'Afrique des années 2000*, il montre en effet que la contestation n'est pas née du néant :

Une révolution peut être spontanée mais c'est le long travail de contestation précédent qui la prépare. S'il y avait répression, c'est bien qu'il y avait des contestataires. Outre les opposants, le travail de sape était aussi celui de l'ironie populaire, que le cinéma savait capter et propager, non dans les long-métrages désenchantés qui finissent par participer du blocage social mais dans la profusion de courts-

métrages réalisés par des jeunes (82 ont été présentés à la sélection des Journées Cinématographiques de Carthage en 2010 !). (Barlet, 2012 : 157)

Dans cette lancée, profitant des facilités offertes par le numérique, la jeunesse tunisienne continue d'expérimenter et de produire des courts-métrages qui questionnent avec intelligence l'état de sa société. De nouveaux personnages, beaucoup plus jeunes, sont souvent mis en scène. Le cinéma postrévolutionnaire ne s'indigne plus tant contre ses aînés et leur apathie, préférant se pencher vers l'enfance pour comprendre les besoins d'une nouvelle société tunisienne, en pleine refonte de son système. Les enfants interrogent les artistes en raison de l'innocence et de l'aplomb naïf avec lesquels ils appréhendent la vie : eux qui n'auront jamais vraiment su ce que signifiait de vivre sous la dictature n'ont que des choses naturelles à proposer. C'est donc en donnant la parole aux enfants, semble-t-il, que va pouvoir se construire la nouvelle image d'une société tunisienne moderne. Le combat, cependant, n'est pas gagné d'avance : le carcan des traditions demeure très coercitif, toujours posé comme cadre limitant pour une société en quête de repères – et à certains niveaux, incapable d'en établir de nouveaux. C'est à la fois l'énergie d'un renouvellement imaginatif perpétuel et la crainte d'un encadrement trop décisif qu'illustrent et dénoncent à la fois ces films : même dans le poétique et optimiste *Hors-je* de Moufida Fedhila, le simple fait que ces enfants soient issus des quartiers défavorisés et qu'ils apparaissent à l'écran salis par la terre dans laquelle ils ont joué accuse les déterminismes sociaux qui dirigent la vie de ceux qui composent les différentes classes sociales qui constituent le peuple tunisien ; c'est cette même problématique qui sous-tend la démarche d'Intissar Belaid dans le Kef avec *Pousses de printemps*. Interroger la jeunesse pour s'inspirer, et pour mettre en garde ses aînés de ne pas la brimer, tel semble être l'objectif de ces films qui portent encore les espoirs d'une révolution pourtant déjà déçue.

### **Références :**

BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIÈRE Jacques, 2013, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique.

BARLET Olivier, 2012, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan.

BELLAMINE Yassine, 2016, « De 'Super-Tunisian' à 'Hors-je' : Voyage dans l'univers de Moufida Fedhila ou l'art libre et sans limites », *HuffPost Tunisie*. [En Ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : [http://www.huffpostmaghreb.com/2016/05/07/art-tunisie\\_n\\_9861798.html](http://www.huffpostmaghreb.com/2016/05/07/art-tunisie_n_9861798.html)

BONNEFOY Laurent, CATUSSE Myriam (dirs), 2013, *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte.

FRODON Jean-Michel, 2013, « Festivals de cinéma dans le monde arabe », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, numéro 134. [En Ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : <http://remmm.revues.org/8184>.

GANANOURI, 2013, « Visions of Dissent, Voices of Discontent: postcolonial Tunisian Film and Song », pp.181-204, dans GANANOURI (dir.), *The Making of the Tunisian Revolution. Contexts, Architects, Prospects*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

JDEY Adnen, 2016, « 'Pousses de printemps' d'Intissar Belaid : la révolution hors de ses gangues », *Nawaat*. [En ligne]. Consulté le 05 décembre 2016. URL : <http://nawaat.org/portail/2016/09/08/pousses-de-printemps-dintissar-belaid-la-revolution-hors-de-ses-gangues/>

KCHIR-BENDANA Kmar, 2003, « Ideologies of the Nation in Tunisian Cinema », pp.35-42, dans MCDUGALL James (ed), *Nation Society and Culture in North Africa*, The Journal of North African Studies, vol. 8 numéro 1, Londres, Frank Class Publishers.