

Alaeddine Ben Abdallah
Doctorant en Études littéraires
Université Laval, Québec

LA CENSURE SOCIALE COMME MOTIF DE CRÉATION. LE CAS DE *MAKING OF* DE NOURI BOUZID

Résumé

Nous proposons, dans cet article, d'examiner la question de la censure sociale et sa répercussion sur la création cinématographique. Le contexte social qui fait figure de *topos* filmique considère toute critique de la religion comme tabou et impose ainsi, implicitement, une censure, voire une autocensure, contraignant les cinéastes à choisir des détours pour faire parvenir leur message. Il nous incombe la tâche d'analyser un de ces procédés tel qu'il est disséminé dans le film *Making of* du réalisateur tunisien Nouri Bouzid. Ce dernier, mettant en scène les ravages de l'extrémisme religieux sur les jeunes livrés à eux-mêmes, s'attaque à un sujet sensible et risque de la sorte de créer la confusion entre critique de l'extrémisme, et critique de la religion dans sa globalité. Conscient du danger d'une telle entreprise, le réalisateur intercale dans la diégèse une confrontation entre l'acteur principal et lui. La confrontation montre un réalisateur défendant son projet face à un acteur désabusé, apeuré et anticipant la réception hostile du public. Or il se trouve que toute la charge dramatique du film tire sa force de cette méta-énonciation, ce qui nous permet d'avancer l'hypothèse de la censure comme motif de création artistique. Il s'agira d'examiner les manifestations de cette énonciation et sa valeur dans le processus de création filmique. À travers une étude énonciative, il faut saisir les stratégies déployées permettant au "grand imagier filmique" de légitimer son "dire".

Contexte de production du film

Nous voudrions nous arrêter un peu, avant d'entamer l'analyse du film, sur la notion de censure et la replacer dans le contexte social approprié. La censure se subdivise, la plupart du temps, en censure politique, morale, économique et religieuse. La censure est l'opposé de la propagande (mais les deux vont de pair et s'inscrivent dans une même logique). C'est ce que les organes autoritaires veulent cacher. Pour utiliser un langage de montage, nous dirions que la censure se résume à couper; couper ce qui dérange, le supprimer pour des raisons multiples. Voltaire disait : « C'est le propre des censures violentes d'accréditer les opinions qu'elles attaquent. On crie contre un livre parce qu'il réussit, on lui impute des erreurs : qu'arrive-t-il? Les hommes révoltés contre ces cris prennent pour des vérités les erreurs même que ces critiques ont cru apercevoir. La censure élève des fantômes pour les combattre, et les lecteurs indignés embrassent ces fantômes¹. » La censure, dans ce cas-là, revêt un autre enjeu, celui de légitimer encore plus ce qu'on veut cacher, de lui donner plus de crédibilité. La censure devient un jeu, jeu de cache-cache certes, mais il tourne, parfois, en faveur du produit artistique qui est avant tout un « bien symbolique² » comme le définit Bourdieu.

La censure dont il est question ici est d'ordre social. Pourquoi parler de censure sociale et non pas de censure politique ou religieuse? Nous osons avancer que la censure sociale est beaucoup plus complexe et mobilise aussi bien le pouvoir politique que religieux. Dans le cas de la Tunisie, les questions touchant à la religion sont très sensibles, là où surtout le milieu est dépourvu de clergé influent (Il faut savoir que les structures religieuses sont dirigées par l'organe politique, en l'occurrence le ministère des cultes et des affaires religieuses, afin d'éviter tout dérapage ou ingérence théocratique dans les affaires de celui-ci).

¹ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne, Préface*, 1756, Cap Rouge, Québec, Éditions MRB, 1999.

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Structure et genèse du champ littéraire*, Paris Seuil, 1992-1998, p. 234.

C'est donc l'État semi-laïc qui gère les affaires de la religion et qui s'en porte garant. Parfois répressif face à certaines manifestations de la religion, comme le port du voile dans les institutions publiques ou la barbe dite islamique, l'État est souvent accusé par d'autres autorités religieuses, situées pour la plupart au Moyen-Orient, d'interdire l'islam à son peuple. Accusation lourde de sens et qui mêle combat contre le fanatisme et religion dans sa composante spirituelle.

Loin de nous l'idée d'infirmier ou de confirmer ces accusations, notre propos se veut explicatif d'une situation complexe mettant l'État tunisien devant une réalité : face à la montée de "religiosité" parmi le peuple, une montée que certains relient au paysage audiovisuel et spécialement aux chaînes satellitaires arabes de prêche, ou encore, au contexte politique mondial avec l'invasion de l'Irak et de l'Afghanistan ainsi que le sentiment d'humiliation que cela produit chez la masse, l'État devient quelque peu fébrile. Afin de contenir cette manifestation religieuse spontanée et apolitique (il existe un désintérêt généralisé chez la masse de la politique intérieure, désintérêt compensé par une attention accrue à tout ce qui se passe en Palestine et en Irak), l'État tente de revaloriser la religion, mais tout en gardant la main mise dessus, et ceci dans le but de barrer le chemin aux groupes extrémistes. Et du coup, l'État s'improvise défenseur des valeurs de la religion par pur calcul politique. Parler donc des questions de religion et remettre en cause certains principes devient délicat et risque d'encourir la colère du peuple déjà réprimé. La censure dans le cas d'un discours critique qui risque de confondre islam et islamisme devient donc une affaire sociale où le peuple exerce une pression pour faire taire les critiques et les réformistes. Cette pression, diffuse, est bien évidemment relayée par l'organe politique qui se fait du capital en censurant tout ce qui risque de perturber le calme nécessaire au peaufinage des cartes postales touristiques.

Dans le cas du film *Making of* où ces questions sont nettement exposées, il s'agit là d'une peur justifiée, surtout pour un réalisateur qui a déjà passé cinq années derrière les barreaux à cause de son passé trotskiste sous le régime bourguibien. Ce dernier a peur d'encourir les censures, au sens religieux du terme, c'est-à-dire, son excommunication par le public. Le réalisateur met en scène un jeune amateur de *breakdance*, mais surtout chômeur et pickpocket qui, devant l'impasse de la situation (avenir incertain, copine qui veut partir avec un homme riche, père tyrannique, espoir d'aller en Europe qui tombe à l'eau à cause de la guerre en Irak, etc.), se laisse embrigader par des fondamentalistes. Nouri Bouzid tente de montrer les rouages de ce mécanisme d'embrigadement qui prend pour toile de fond l'invasion de l'Irak par l'armée américaine et la misère intellectuelle des jeunes pour les transformer en bombe humaine. Le réalisateur recourt à un procédé pour le moins original, afin de contourner cette censure ou, mieux, afin d'éviter tout amalgame ou mauvaise réception du film. Comment dénoncer le terrorisme sans incriminer la religion? Voilà la question que se pose l'auteur.

Analyse énonciative de deux séquences

Nous proposons l'analyse d'un extrait d'une durée de 8 minutes, de la minute 53. 38s à la minute 61. 23s, afin de mieux examiner ce procédé d'esquive, ce détour permettant de défier la censure sociale, mais avant tout, politique, le film ayant besoin d'un visa d'exploitation pour être diffusé.

Par un travelling latéral où la caméra suit l'action, les deux personnages, le jeune Bahta et le recruteur islamiste sont filmés à travers une espèce d'ouverture dans le mur. Ce procédé met en valeur l'effet de surveillance. Le spectateur est en position de voyeur. Il

surveillance discrètement. C'est le principe même de focalisation externe. Le point de vue filmique se désolidarise ainsi des deux personnages et marque un écart par rapport à son protagoniste. Cette technique accentue la charge dramatique de la scène. Après le travelling et un plan moyen où les deux personnages sont filmés en train d'accomplir une prière, commencent deux plans séquence qui se suivent, d'une durée de deux minutes chacun. Nouri Bouzid lui-même en parlant du plan séquence dit : « S'il s'agit de voir de façon hyper-réaliste les petits détails et l'escalade d'une émotion en temps réel, le plan-séquence est le bon choix³ ». L'orientation de la trame est donc donnée à travers ces plans séquence qui marquent la tension et l'escalade de l'action en temps réel.

Dans ces deux plans, l'objectif est de courte focale, c'est un grand angulaire (c'est-à-dire un cadrage large d'objets rapprochés) visant à accentuer la profondeur de champ. Et pour montrer l'isolement de Bahta face à son précepteur islamiste, la caméra met l'accent sur un enfermement dans ce face-à-face, doublé d'un message à sens unique où seul le maître parle. Par contre, la caméra n'est pas fixe. Elle est portée à l'épaule et tourne autour des deux personnages en les enveloppant, au lieu de procéder au classique champ contrechamp (qui est un poncif de la grammaire cinématographique). En même temps, le vieux recruteur tourne autour de Bahta à son tour, pour l'endoctriner, l'hypnotiser ou mieux – nous nous permettons ce jeu de mot cinématographique –, pour l'embobiner, et le monter contre l'Occident et son oppression, les arts et leur perte, les femmes et leurs perversions. Ce tournoiement du vieux, doublé du tournoiement de la caméra autour des deux acteurs, pourrait provoquer un trouble, un tourbillon dans la tête de Bahta, l'objectif étant de cultiver chez ce dernier la culture de la mort (l'idée de la mort est d'ailleurs présente dans le métier de tailleur de pierres tombales qu'exerce le cheikh). C'est un peu comme le prédateur qui, avant de s'emparer de sa

³ Nouri Bouzid, *La Leçon de cinéma*, conférence prononcée lors du Festival Panafricain à Rome, le 5 avril 2006 et transcrite sur le site web suivant : www.panafricana.it/IMG/lecon_de_cinema_Bouzid.doc

proie, lui tourne autour pour qu'elle perde le sens de l'orientation. Mais c'est aussi le spectateur qui est pris dans ce tournoiement du point de vue filmique et dans cette caméra intimiste qu'engendre le close-up entre Bahta et l'islamiste. Le spectateur est donc appelé à sentir le poids de ce didactisme et le danger de cet endoctrinement dans cette séquence lente et intense, dans ce matraquage idéologique ayant pour seul but le lavage de cerveau du jeune homme.

Un autre procédé est à souligner dans cet affrontement. Il s'agit du rapprochement de l'objet focal qui dramatise et accentue l'émotion du protagoniste et qui pourrait, sur un autre plan, énonciatif, comme il est d'usage dans le cinéma, intimider l'acteur, le mettre dans l'incertitude, voire le déstabiliser dans son jeu par cette intrusion. À travers cette présence massive de la caméra, l'œil du spectateur le surveille et le juge. Ledit procédé aboutira à faire craquer l'acteur. S'ensuit un plan d'ensemble où Bahta (ou l'acteur Lotfi, on ne sait trop) lance une pierre sur le mur en tuile et crie de rage. Ce dernier arrête le tournage, ou du moins, fait-il semblant d'abandonner son rôle, de se désolidariser de son personnage, par peur des réactions à la réception du film. Une confrontation entre l'acteur qui se sent berné par ce projet « démoniaque » et son réalisateur prend place. Il faut dire que la confrontation est une pure méta-énonciation. Le faire semblant du faire semblant commence. Un basculement scénographique s'opère et le faux making of prend place.

On passe d'une caméra 35 mm classique à une caméra fébrile à l'épaule avec filtre sépia rappelant un rush d'amateur. Le point de vue se déplace et montre la caméra principale de la diégèse initiale qui se met en off. Nous est montrée l'équipe de tournage, puis c'est l'acteur qui est suivi dans son déplacement par un cadrage pseudo-amateur. Dans un travelling avant qui se rapproche de l'acteur révolté, on saisit la subjectivité et l'affect du

personnage de l'acteur. Puis, la caméra se place derrière le réalisateur (ou le réalisateur devenu acteur pour incarner le rôle de réalisateur laissant sa chaise et tournant le dos à la caméra). Le point de vue filmique épouse celui du personnage réalisateur qui se place de l'autre côté du mur et parle à son acteur révolté à travers une ouverture, à travers les étagères où on place les morts avant de les inhumer, le décor étant un cimetière. L'acteur a peur de la mort, de la colère du public en réaction au film. Et pour contrer cette peur, le réalisateur sort de sa tanière et se dirige vers son acteur. Du coup, la fausse caméra amatrice, qui faisait des gestes brusques pour suivre le déplacement des acteurs, cède la place à une construction et une structuration filmiques propres à la dramaturgie, avec un minutieux montage inapproprié pour un vrai « making of ». Retour au grand angulaire avec deux plans séquence rapprochés de plus de 2 minutes chacun (un peu comme dans la scène précédente). Le réalisateur se tient à droite de son acteur et du côté droit de l'espace écranique. Il existe ici une stratégie énonciative révélée par le biais de la position physique du réalisateur qui se tient à l'angle droit de l'écran, selon un processus de lecture spécifique. En effet, le spectateur arabophone est habitué à lire de droite à gauche. Il y a transposition de ce schème, de cet *habitus* sur le plan visuel, c'est-à-dire, déchiffrer et lire l'écran à partir de l'angle droit, et donc du point de vue du réalisateur. Le didactisme faussement improvisé du réalisateur est, contrairement à celui du personnage de l'intégriste qui ne s'adresse qu'au jeune Bahta, s'adresse non seulement au protagoniste devenu antagoniste, mais aussi à tout un public réticent ou antagoniste à l'action filmique. Et pour ce faire, la réalisation explicite la technique, la rend visible et brute. La caméra n'est pas figée et donne ainsi un style cru, saisissant l'événementialité et les rebondissements dans leur brutalité. Et contrairement au tournoiement du personnage intégriste, le réalisateur garde la même posture et adopte une attitude paternaliste avec son acteur.

Il est intéressant de voir, dans cette révolte de l'acteur, une prise de position contre le projet filmique de son réalisateur. L'acteur n'est plus un simple instrument, un outil brut que le réalisateur façonne à sa guise. L'acteur joue, mais garde une distance critique. Il ne s'investit pas totalement dans son rôle. Ou pour parler de l'énonciation, l'acteur qui joue l'acteur fait semblant de ne pas s'investir et de se révolter. Le personnage de l'acteur possède une personnalité transparente et, à travers cette personnalité-là, il incarne l'imaginaire collectif de toute une société, et par-delà, de toute une communauté musulmane qui se serait sentie visée par les propos du film.

D'un point de vue artistique, l'acteur dans le faux « making of » se surpasse et semble plus sincère et plus crédible que dans tout le film *making of*. Durant trois scènes de faux « making of », l'acteur arrête le tournage et le réalisateur tente de le convaincre. Dans ces trois interruptions au sein de la diégèse initiale, c'est l'instance filmique qui est montrée, ou plutôt, c'est l'illusion de l'instance filmique, montrée à travers l'équipe de tournage et la caméra 35 mm qui passent devant un autre objectif, une autre caméra pseudo-clandestine. Tout est dans le faire croire qu'on est hors-diégèse, hors-champ diégétique. Mais dans ce faire croire, la diégèse se redéploie, et le champ se confirme, et surtout, la dramaturgie est à son point culminant. Les conséquences sur la suite du film reposent sur cet affrontement, sur cette révolte de l'acteur.

Pour schématiser, nous dirions que la scène entre le réalisateur qui devient acteur incarnant un réalisateur, et le personnage qui redevient acteur pour incarner un acteur, crée une multiplicité de point de vue. Ce double emboîtement a une portée explicative. Il s'agit d'expliquer le point de vue du grand imagier filmique. Mais il a aussi une portée esthétique où se mêlent les frontières entre fiction et tournage d'un côté, tournage et fiction du tournage de

l'autre. Quand bien même cette récursivité s'arrête là, elle entraîne déjà une sensation de vertige qui rappelle le mouvement de la caméra et l'état du personnage embrigadé, mais aussi du personnage acteur désabusé.

La mise en abyme comme outil de la récursivité énonciative

La mise en abyme, ou le film dans le film qui rappelle les films de Jean-Luc Godard tels que *Le mépris*, *La Chinoise*, *Loin du Vietnam*, etc., crée un trouble dans l'enchaînement diégétique. Le trouble fait décoller le spectateur de l'*illusio* (pour utiliser un terme cher à Bourdieu et qui signifie l'investissement dans le jeu) par un autre *illusio*. C'est une façon d'accentuer la fictionnalité du film initial, (la diégèse prime), d'un côté, et le réalisme du faux making of, (la diégèse seconde) de l'autre. D'où le double palier : faire croire que le faux making of est vrai. En même temps, on pointe la diégèse pour démasquer l'*illusio* et dire que c'est une pure fiction.

De ce double palier naît une confusion. Est-ce Nouri Bouzid le réalisateur qui parle? Est-ce le personnage de réalisateur que Nouri Bouzid incarne? Est-ce Lotfi Abdelli l'acteur qui décide d'arrêter le tournage? Est-ce l'acteur révolté, celui-là même qui incarne Bahta, incarné à son tour par l'acteur Lotfi Abdelli? Du coup, qui est-ce qui incarne Bahta? Est-ce l'acteur, ou l'acteur qui joue à l'acteur? Nous pouvons pousser le jeu d'enboîtement plus loin et dire qu'à un certain moment, les prénoms se mêlent. L'acteur Lotfi est appelé tantôt Lotfi par le réalisateur, tantôt Dali, et le réalisateur est tantôt appelé Nouri tantôt Youssef. C'est le principe même d'énoncé polyphonique comme le développe Ducrot, contestant par là l'unicité du sujet parlant⁴. On ne sait plus qui parle, un peu comme Shéhérazade qui multiplie les narrateurs jusqu'à ce que le roi s'endorme et lui épargne la mort. C'est ce que chercherait

⁴ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 171.

le réalisateur qui a peur de la colère du public. La stratégie de la récursivité se présente donc comme une défense, comme une façon de se distancier par le biais d'un "désembrayage déictique" où tout se mêle, sauf le propos du film : celui du discours contre l'islamisme. Ce procédé constitue un abri pour le réalisateur qui craint la réaction du censeur, et du public, mais c'est aussi ce procédé qui donne toute la charge symbolique et esthétique au film. L'auteur qui s'affiche pour mieux se distancier de sa fiction semble dire « Je m'avance en désignant mon masque du doigt⁵ », pour reprendre Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Conflit entre symbolisme de l'art et pragmatisme du fondamentalisme

Dans ce duel, on s'exprime de biais. L'auteur s'adresse au jeune acteur, mais c'est au spectateur qu'il parle. Il existe aussi un autre affrontement, celui entre le réalisateur et le recruteur, personnage de fiction dans le film, mais bien réel dans la société. Prennent place dans cet affrontement deux visions : l'une se revendiquant de l'art et son symbolisme, l'autre du fondamentalisme et son pragmatisme. L'une se sert de l'autre : le fondamentalisme se sert de l'art pour le condamner, pour en faire un ennemi corrupteur de jeunesse – comme il transparaît dans le discours du cheikh qui fustige toutes les formes d'art – et l'art, de son côté, se sert du fondamentalisme pour démonter cette "idéologie macabre", d'où le propos du film. La différence entre ces deux visions du monde, c'est que l'art, en voulant justifier et expliciter le symbolisme du film, ne prétend pas avancer un projet de société, tout juste une manière de voir, une liberté de pensée, contrairement au fondamentalisme. Au didactisme du maître islamiste qui dicte ses leçons au jeune Bahta, répond le didactisme du réalisateur qui légitime son point de vue pour convaincre le personnage du jeune acteur de continuer, mais surtout pour rassurer une opinion publique hypothétiquement irritable.

⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 32.

La réception du film fut un succès au près du public et des festivals, témoin de cela les nombreux prix remportés et les nombreuses discussions suscitées. Pourtant, une frange des critiques journalistiques et du public a reproché au réalisateur l'invraisemblabilité des faits, surtout en ce qui a trait à l'extrémisme religieux dans un pays où l'islam est modéré et apolitique. C'est le temps qui a fini par donner raison au film, puisque tout juste quelques mois après la sortie de *Making of*, un groupe armé réfugié dans une montagne non loin de Tunis la capitale affronta l'armée causant plusieurs morts, et à Casablanca, la police pourchassa deux kamikazes dont un se fit sauter seul. Le film triomphe par son propos et revêt un caractère prophétique.

Conclusion

L'article s'est efforcé, à travers l'étude de l'énonciation filmique, à montrer le "laboratoire" cinématographique qui a permis au réalisateur de légitimer son dire et de s'assurer de la bonne réception du film évitant de la sorte toute censure politique ou publique. Nous pouvons donc affirmer, après cette lecture, que c'est grâce à la censure anticipée que le film possède plusieurs paliers diégétiques, renforçant ainsi la dramaturgie et le drame au sens d'action. La censure devient motif de création dans un contexte social où le cinéma est vu d'un œil suspect, où les cinéastes comme le reste des intellectuels et artistes vivent en marge de la société. Le pari du film était de dénoncer le terrorisme sans incriminer la religion. L'auteur a-t-il réussi ce pari? À voir la réception et l'accueil du public, la réponse est oui. Le film a été primé dans plusieurs festivals, Carthage, Ouagadougou, Mascate, Oran, New York, New Delhi, Berlin, Alexandrie, etc. Et à notre connaissance, il n'y a pas eu de manifestants qui ont brûlé l'effigie du réalisateur.

Bibliographie

Corpus d'analyse

BOUZID, Nouri, *Making of*, 120mn, CTV Films, Tunisie, 2006.

Livres cités

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Tome 1, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 32.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, Structure et genèse du champ littéraire*, Paris Seuil, 1992-1998, p. 234.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 171.

VOLTAIRE, *Poème sur le désastre de Lisbonne, Préface*, 1756, Cap Rouge, Québec, Éditions MRB, 1999.

Autres sources

BOUZID, Nouri, *La Leçon de cinéma*, conférence prononcée lors du Festival Panafricana à Rome, le 5 avril 2006 et transcrite sur le site web suivant : [www.panafricana.it/IMG/lecon_de_cinema Bouزيد.doc](http://www.panafricana.it/IMG/lecon_de_cinema_Bouزيد.doc)

Alaeddine Ben Abdallah est doctorant en Études littéraires à l'Université Laval, Québec. Il est aussi membre de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie. Sa thèse de doctorat porte sur l'errance dans les romans africains et il a publié quelques articles en rapport avec les littératures francophones du Maghreb où la problématique d'énonciation et société est développée.