

Laurent Creton & Kristian Feigelson (dir.),
Villes Cinématographiques - Cine-lieux (Paris:
Presses Sorbonne Nouvelle, 2007)

Théorème 10

Patricia Pisters

La ville frontière

Filmer Tanger

Nombre de cinéastes ont filmé la ville sous l'angle de ville-frontière, reflet des conflits ambiants ou bien incarnant des divisions culturelles plus profondes : *Welcome in Vienna* d'Axel Corti (1986) découpant l'Est et l'Ouest, *Les Ailes du désir* de Wim Wenders (1987) transcendant le mur de Berlin, *Intervention divine* d'Elias Suleiman (2002) pointant les déchirures politiques de Jérusalem ou Mohamed Souied celles de Beyrouth dans *Guerre civile* (2002), *Uzak* (2003) de Nuri Ceylan traduisant dans un duo d'acteurs les figures dédoublées d'Istanbul... Le cas de Tanger prend au cinéma un tour différent. Port et ville périphérique par excellence, à la frontière de l'Europe et l'Afrique, Tanger est aujourd'hui plutôt connue pour ses immigrés clandestins voulant traverser ce bras de mer qui les sépare de l'Europe. Le documentaire *Tanger, le rêve des brûleurs* (Leila Kilani, 2002) présente ce rêve d'immigrés cherchant à partir et prêts à « brûler » leur identité. Au delà de la description globale d'un mouvement de masse, le film suit l'aventure de ces quelques brûleurs : « Ville-fenêtre du détroit de Gibraltar, Tanger a une identité ouverte. La frontière, à Tanger, est une présence, on la voit, elle apparaît par rebond, on la sent partout : c'est l'eau. En face, il y a une ligne continue : l'Espagne, la dernière avancée naturelle de l'Europe. Les candidats au départ clandestin, Marocains, Maliens, Sénégalais, Mauritaniens et autres Africains affluent massivement et sans discontinuité à Tanger. On les appelle en dialecte marocain les "herraguas", les "brûleurs", et le brûleur est celui qui est prêt à tout accepter pour partir, celui qui est prêt à brûler ses papiers, son identité, pour faire de ce départ une entreprise irréversible¹... »

Tanger a également toujours attiré nombre d'aventuriers occidentaux. Dans *Les Temps qui changent* (André Téchiné, 2004) le personnage principal Antoine (Gérard Depardieu) vient de quitter l'Europe pour arriver à Tanger, avec le désir très personnel de regagner son premier amour Cécile (Catherine Deneuve). La vie de ces Européens semble aux antipodes de celle des passeurs. Une séquence présente Antoine et Cécile au bord de la mer, passant devant des clandestins sur le départ. En continuant leur chemin, les anciens amants évoquent brièvement le sort de ces pauvres gens. Mais à première vue cela ne les touche pas.

¹ Sur ce sujet le site <http://www.africultures.com>

Dans ces deux films contemporains situés à Tanger, l'opposition des désirs (soit vers l'avenir et l'Occident, soit vers le passé et l'Orient) est frappante. Depuis le XIX^e siècle, Tanger occupe une place importante dans l'imaginaire social comme ville extrêmement complexe, à la fois chaotique, dangereuse et attirante. Différentes catégories de population l'ont traversé : des locaux, des colonisateurs, des contrebandiers, des agents secrets, des voyageurs, des écrivains, des bohémiens, des touristes et des migrants de toutes sortes. Dans l'histoire, les relations entre ces groupes ont changé de manière dynamique². Tanger peut être considérée comme un paradigme indiquant le changement des rapports entre centre et périphérie dans un monde contemporain. D'autant plus que dans une société postcoloniale, le rapport au temps a changé. En visionnant quelques films autour de Tanger, on peut comprendre cette « temporalité » nouvelle de Tanger, reflet de la complexité et de l'insécurité du monde actuel.

Une temporalité disjointe

Comment aborder ces conceptions du temps dans une perspective alors plutôt postcoloniale ?
« Les perspectives postcoloniales surgissent de témoignages coloniaux des pays du Tiers-monde

² À partir du XIX^e siècle, les Européens ont essayé de contrôler Tanger pour des raisons essentiellement stratégiques. Entre 1923 et 1956, Tanger a été une zone internationale (gouvernée par les autorités représentatives de plusieurs pays : Grande-Bretagne, France, Espagne, Italie, Allemagne, États-Unis et du Maroc). Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Tanger est truffée d'agents secrets et de résistants. Après la guerre, Mohamed V s'est opposé à la décolonisation dans un discours célèbre prononcé à Tanger. À l'indépendance, Tanger intègre le Royaume marocain. Après la mort de Mohammed V en 1961, son fils Hassan II néglige cette ville. En 1999, avec l'avènement de Mohammed VI, la ville commence à être reconstruite pour devenir objet de spéculations immobilières. Après 1991, lors des accords de Schengen, au moment où l'Europe ferme ses frontières, Tanger devient le lieu de passage de prédilection des clandestins à travers la Méditerranée.

³ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 246. (Traduit en français *Les lieux de la culture, une théorie post-coloniale*, Payot, Paris 2007). Voir aussi l'approche de Gilles Deleuze in *Kafka. Pour une littérature mineure*, en collaboration avec Félix Guattari, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 159.

et des discours de minorités au sein de la division géopolitique entre l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud. Les discours idéologiques de la modernité essaient de donner une normalité hégémonique au développement inégal et différentiel pour souvent porter tort à l'histoire des Nations, des races, des communautés et des peuples³. »

D'après l'auteur de ces lignes, Homi Bhabha, théoricien du post-colonialisme, les témoignages au travers de l'émancipation du Tiers-monde demandent une révision radicale de la temporalité sociale dans laquelle des histoires naissantes peuvent être écrites. Elles supposent une réarticulation du contexte culturel dans lequel des identités différentes peuvent s'inscrire. Cette « stratégie de survie » apparaît comme déjà transnationale. La majorité des discours contemporains reste liée aux questions de déplacement culturel (tous les films situés à Tanger, par exemple, parlent de déplacement en quelque sorte). Cette stratégie est souvent difficilement perceptible dans un contexte d'interculturalité. Par exemple, dans *Le Plaisir du texte* Barthes se rappelle d'une expérience à Tanger. À moitié endormi sur une banquette de bar, l'écrivain entend une cacophonie de musiques, conversations, bruits de chaises, de verres, de français, et d'arabe... quand, tout d'un coup, il perçoit une ouverture à l'incompréhensible, hors de toute signification « normale » et de tout sens phrasé : « J'étais moi-même un lieu public, un souk ; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique ; elle constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif :

cette non-phrase n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui aurait été avant la phrase ; c'était ce qui est éternellement, superbement, hors de la phrase.⁴ »

Cette expérience à Tanger est exemplaire de la vacance de toute signification rationnelle liée à la logique d'une langue (« toute la linguistique tombait »). Ce « hors phrase » pointe le dépassement de discours hégémoniques transposé dans la « temporalité de Tanger ». On peut la rapprocher de celle de *Casablanca* en se référant non plus à la ville mais au film classique de Michael Curtiz en 1942 sur le sujet. À Casablanca, l'écoulement du temps préserve d'une hégémonie de la langue et donne la possibilité de signifier ces questions en figeant le temps de manière répétitive⁵.

Reprenant la tradition de genre du film noir, *Dernier été à Tanger* (Alexandre Arcady, 1987) montre bien ce questionnement sur la temporalité de Casablanca. En 1956, après une dernière mission (autour d'une femme fatale) un détective, Richard Corrigan (Thierry Lhermitte), doit quitter Tanger. Dans la séquence d'ouverture, on aperçoit Corrigan dans son bureau. Sur le mur une affiche de *Casablanca*, souligne finement la temporalité du film : avec regret Corrigan doit partir alors qu'il aurait voulu que tout demeure identique. Le ton nostalgique du film, même sur un mode répétitif et classique, devient l'expression de la temporalité de Casablanca. Celle de Tanger est autre : « A Tanger, quand le temps passe (« as time goes by ») on assiste à une temporalité itérative qui détruit l'espace occidental de la langue – les rapports intérieur/extérieur, passé/présent, toutes les postures épistémologiques et fondatrices de l'empirisme comme de l'historicisme occidental. Tanger ouvre des relations disjointes et incommensurables de l'espace et du temps à l'intérieur même des signes⁶. »

Signe d'une temporalité disjointe, d'une incertitude du sens, Tanger contribue à de nouvelles formes d'ouverture, produisant un intervalle de temps ou autorisant un espace de négociation. Cet intervalle de temps permet de donner à l'histoire une pluralité de sens qui privilégie autant les histoires minoritaires que périphériques entendues à Tanger. « Il suffit en effet que le cinéma prenne de très près le son de la parole (...) et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité (...) toute une présence du museau humain (...) pour qu'il réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille⁷. »

Il existe finalement un cinéma de Tanger autour d'une temporalité de Casablanca, des films nostalgiques comme *Dernier été à Tanger* exprimant un désir de répétition du passé⁸. L'histoire collective est toujours présentée en premier plan au travers d'une histoire individuelle. Par contre, nombre de films contemporains et postcoloniaux sont sensibles au « grain de cette ville » d'un Tanger, évoquant des thèmes à la fois plus anonymes mais moins perceptibles qu'aparavant.

⁴ Roland Barthes. *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 79. En italique dans le texte original.

⁵ Homi Bhabha in *The Location of Culture*, « You must remember this : A kiss is still a kiss. A sigh is but a sigh, The fundamental things apply, As time goes by. « Play it again, Sam ». C'est probablement la demande de répétition la plus célèbre à l'Ouest ; une invocation pour la similitude, un retour à la vérité éternelle. », p. 261, *op. cit.* Casablanca devient signe d'un langage hégémonique, non seulement lié à Hollywood, mais à une signification immédiate ne laissant aucune place aux voix minoritaires.

⁶ Homi Bhabha. *The Location of Culture*, p. 261. En italique dans le texte original.

⁷ Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*, p. 105, *op. cit.*

⁸ Autre film « nostalgique » *Tanger, légende d'une ville* de Peter Goedel (1996). Ici l'histoire individuelle rapporte le retour à Tanger d'un Européen (Armin-Mueller Stahl) qui se rappelle de ces derniers jours à Tanger, la mort de sa fiancée française tuée dans des émeutes.

Les acteurs anonymes

El Khoubz el Hafi (Le Pain nu), film de Rachid Benhadj (2004) d'après le roman de Mohamed Choukri, raconte l'histoire autobiographique de son enfance, sa jeunesse à Tanger de l'après-guerre à l'indépendance⁹. Le film combine images d'archives et images fictionnelles dramatisées. Les images d'archives sont connues, mais la représentation d'une histoire minoritaire donne littéralement voix à des acteurs inaudibles auparavant. Le début du film souligne le décalage entre l'opulence des Européens et la misère des locaux. Ces images d'archives dévoilent des Européens dansant et s'amusant, à l'opposé d'images dramatiques de Choukri ici enfant, fouillant les poubelles pour manger. Ces images d'archives pointent les habitants du Rif, fuyant la sécheresse des montagnes, corollaire de la misère des villes. Les manifestations en faveur de l'Indépendance sont mises en scène où Choukri adolescent (joué par Said Taghmaoui) se trouve par accident pris dans des émeutes et arrêté par la police. En prison, il apprend à lire et écrire l'arabe, ce qui change sa vie. La dimension symbolique et politique de cet ouvrage contribue à montrer comment des acteurs postcoloniaux ou anonymes peuvent réviser l'histoire pour aussi littéralement s'y inscrire¹⁰.

L'autre film *Tanger, le rêve des brûleurs* de Leila Kilani, s'autorise aussi à réviser cette histoire coloniale. Il ne concerne pas uniquement l'histoire, mais met en perspective le regard d'immigrés clandestins qui n'ont pas voix au chapitre. Une des finalités du film est de redonner à ces personnages une dignité, celle aussi de pouvoir agir à la poursuite d'un rêve conquérant pour gagner une frontière. Aux antipodes du western américain participant souvent de la création d'un idéal-type, leur histoire, jamais idéalisée, devient surtout une aventure : en quête de survie, ils se cachent sous les camions en partance du port de Tanger vers l'Europe. Ces images de camions, prises en gros plan, accentuent le suspense de la traque¹¹. Ainsi, le film donne une perspective autre à des groupes minoritaires, transformant la caméra en outil d'émancipation. Les notions de périphérie urbaines, celles du port en l'occurrence, transforment une ville de transit en périple angoissant.

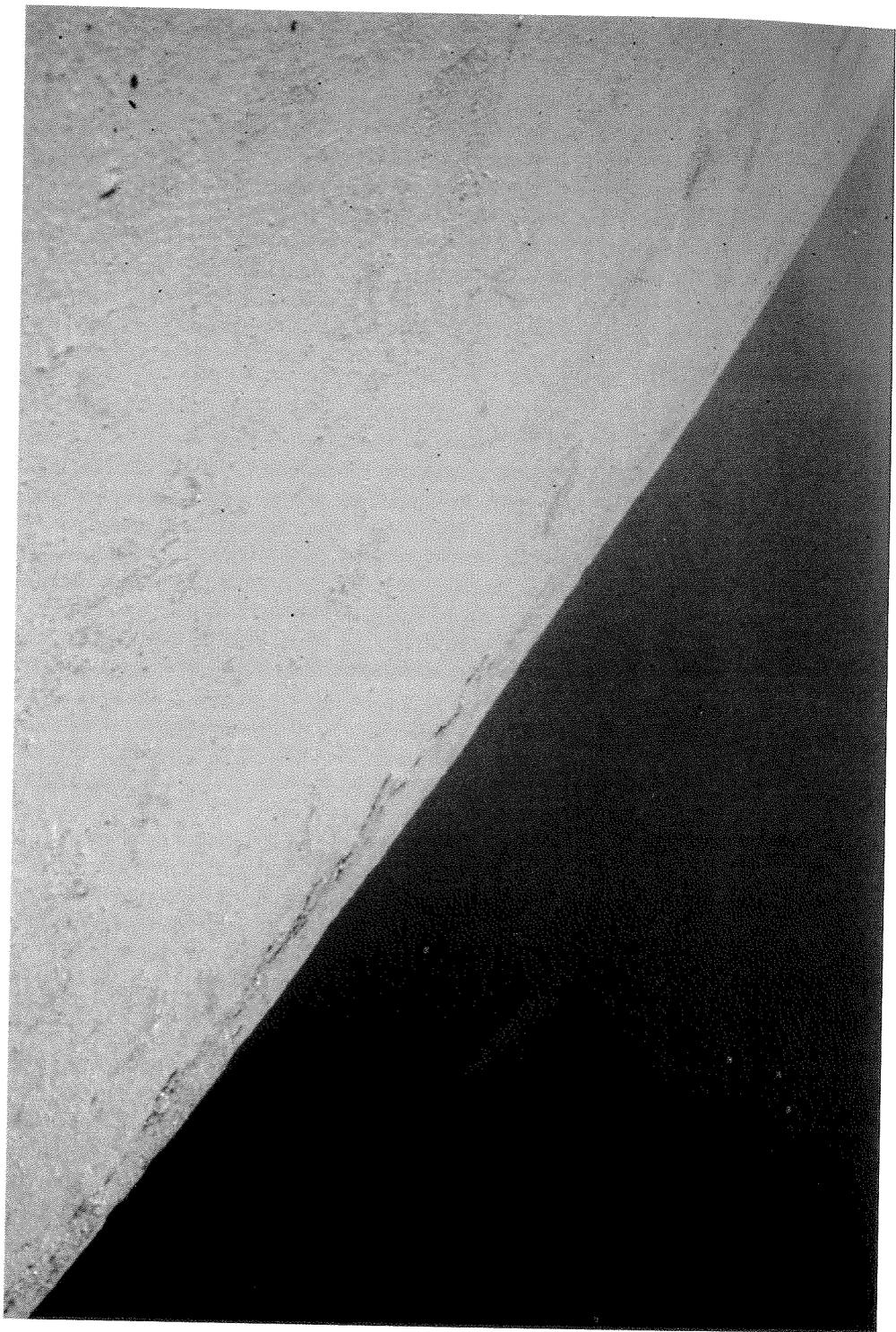
La temporalité de Tanger acquiert alors des angles de vue différents. D'une part, on pourrait revenir aux temporalités décrites de Casablanca inscrites dans *Dernier été à Tanger* : la nostalgie d'une histoire personnelle, celle d'une perte, s'impose comme forme négative à vouloir reconnaître les changements et évolutions. D'autre part, les cinéastes occidentaux, issus de l'ancienne puissance coloniale, reconnaissent implicitement que les notions de « centre » et « périphérie » sont devenues des entités glissantes imprévisibles, impliquant dans un monde plus globalisé une circulation permanente¹². L'Occident ne contrôle plus toujours le cycle narratif où les positions de dominant/dominé peuvent changer. Cela n'implique pas une égalité dans les relations de pouvoir, mais les grands mouvements migratoires accélérés du XX^e siècle dénotent aussi une prise de conscience nouvelle de ces minorités,

⁹ Ce roman *Al-Khubz al hâfi* (en arabe) fut écrit en 1952 et interdit au Maroc jusqu'en 2002. Publié en anglais dans une adaptation de Paul Bowles en 1973, il fut ensuite traduit en France en 1980 par Tahar Ben Jelloun, *Le Pain nu*, Paris, Maspero, 1980.

¹⁰ À ce sujet voir Marc Ferro *Histoire des colonisations*, Paris, Le Seuil, 1993, et le *Livre noir du colonialisme (xv^e-xx^e siècles)*, Marc Ferro (dir.), Paris, Robert Laffont, 2003, permettant de comprendre non pas la seule vision euro-crocentrique de l'histoire de la colonisation.

¹¹ Patricia Pisters, « Arresting the Flux of Images and Sounds : Free Indirect Discourses and the Dialectics of Political Cinema » in Ian Buchanan et Adrian Parr (dir.), *Deleuze and the Contemporary World*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 175-193.

¹² Cf. les travaux d'Arjun Appadurai, *Modernity at Large, Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.



jusqu'ici exclues du *Grand Jeu*¹³. À cet égard, Abderhamane Sissako, formé à l'école de cinéma de Moscou, se fait le porte-parole de ces questions dans ses deux derniers films de fiction : *En attendant le bonheur* (2002) sur l'exil intérieur, tourné en Mauritanie, puis *Bamako* (2006) tourné au Mali, instruisant le procès de la mondialisation sur le continent africain. La relation au passé ne relève plus d'une nostalgie post-coloniale, mais vise à mixer le présent et le futur de ces populations, par-delà des questions du passé. La stratégie de survie domine, soit pour gagner, selon les contextes, des villes africaines et fuir la misère du monde rural, soit encore échapper à la paupérisation de villes tiers-mondisées comme candidats au voyage afin de gagner l'eldorado des métropoles occidentales, synonymes d'un nouveau salut post-colonial.

Le regard de Téchiné

Le cinéma d'André Téchiné sous-tend cette approche de l'histoire des dominés. *Loin* (2001) montrait déjà le principe de circulation sans fin des personnages et des produits, des langues et des désirs. Le film traduisait à la fois cette nouvelle condition postcoloniale dans une perspective interculturelle. La séquence d'ouverture reprenait le « hors de la phrase » de Barthes témoignant du pouvoir de nouveaux acteurs. Serge (Stephan Rideau), un jeune routier voyageant souvent entre Alger et Tanger, est tenté de faire un transport de marchandise clandestine vers Europe. Complètement dépendant de son contact marocain, ne parlant pas l'arabe, il est soumis à ses ordres et à l'imprévisibilité des situations.

Les personnages circulent sans cesse, accompagnés par une caméra très mobile. Tournées caméra à la main, les scènes de plan fixe tremblent. Au début du film, Serge et son ami Said (Mohamed Hamaidi) visitent la maison d'un expatrié américain dénommé James. Avant d'entrer dans la maison, on perçoit les corps agiles d'Africains et de Marocains, parmi lesquels des passeurs dans les rues de la casbah. La maison aussi est remplie d'agitation. Au rez-de-chaussée, un cours de danse où différentes personnes courent les escaliers de bas en haut suivis par la caméra. Sur la terrasse, Serge est reçu par James qui lui offre un thé. On entend plusieurs langues parlées, sous fond de danses et de musiques. Said raconte son histoire de brûleur à Nabil et François, metteur en scène français (joué ici par Gaël Morel, l'alter ego de Téchiné). François et Serge découvrent qu'ils se connaissent déjà de l'école secondaire en France. Lorsqu'ils racontent à James cette coïncidence, ce dernier n'est pas surpris remarquant que « le temps n'existe pas à Tanger. »

On peut effectivement à ce niveau percevoir plusieurs approches. D'une part, le personnage de James modelé d'après Paul Bowles, rappelle cet écrivain américain qui a longtemps séjourné à Tanger. Son intérêt pour les hommes jeunes, son amour pour la ville et ses habitants, et sa prétention à connaître la ville mieux que les locaux, deviennent alors des évidences frappantes. Dans cet esprit, la remarque de James réfère à une temporalité plus spécifique de Casablanca que de Tanger, renvoyant un désir nostalgique du passé. D'autre part, « le temps n'existe pas à Tanger » pourrait être

¹³ En référence au film, *Mission à Tanger* d'André Hunnebellé (1949), la ville en 1942 reste celle de tous les dangers, avec la présence d'espions venus du monde entier pendant la Deuxième Guerre mondiale.

interprété comme une temporalité propre à Tanger où un temps normal, sinon chronologique, n'existerait pas¹⁴. Le présent et le passé peuvent s'y rencontrer et s'y interpénétrer. Le mouvement de la caméra, les langages, les bruits, les voix, la musique, les conversations, les bruits de chaises, de verres, le français, l'arabe, l'anglais..., renvoient alors à ce moment évoqué par Barthes, envahi par la cacophonie de Tanger pour donner finalement lieu à d'autres histoires. Quand Said démarre son histoire, Nabil l'appelle de façon taquine « Sheherazade » renvoyant à une histoire très connue (où tout le monde sait que Said n'a pas réussi son travail de brûleur). Said réplique qu'il va changer cette fin, acquérir un nouveau pouvoir d'action, en racontant son histoire lui-même et à sa façon¹⁵. Serge, de nouveau, ne contrôle plus rien de la situation. Après avoir fumé trop de hashish, il tombe de l'escalier. Il n'est pas non plus dénué totalement de pouvoir. Il va découvrir que grâce à ses contacts, les Marocains ont pu le tester. Par exemple, les douaniers ne trouvent aucun clandestin, ni produits prohibitifs dans son camion. Mais à la place de marchandise illicite, ce dernier prend en charge un clandestin pour l'Europe sommant Said de sauter dans la cabine du chauffeur puis roulant sur le ferry vers l'Europe. Le film se termine de manière assez abrupte sur cette image finale de départ, parabole d'un monde en circulation.

Les Temps qui changent, récent film de Téchiné, ne s'oppose peut-être pas tant à *Tanger, le rêve des brûleurs*. Si le film de Kilani pousse ces passeurs au centre, les présentant comme des héros de leur propre épopée, le film de Téchiné place ses acteurs français à la périphérie. Téchiné transpose tous ses personnages littéralement du centre (Paris) vers la périphérie (Tanger). Il ne représente pas la ville de manière nostalgique. L'histoire est plutôt ancrée dans des questionnements sociopolitiques pour être finalement mise en relation avec le sort d'immigrés clandestins. Le film permet une double lecture. Cynique au départ, le personnage principal se transforme lui aussi en immigrant clandestin. Il se noie presque, non dans l'eau de la Méditerranée, mais enterré presque vivant sous les travaux d'un centre audiovisuel en construction à Tanger.

Les références fréquentes aux médias prennent alors sens dans ce film. Les images futures ne devront pas enterrer le passé sans un non-retour¹⁶. Ce passé n'est désormais plus figé, mais susceptible d'être revisité comme si rien n'avait changé. Il change inévitablement face aux exigences du présent. La temporalité de Tanger semble finalement révéler son importance à l'avenir, celle d'une ville en mouvement.

¹⁴ Deleuze montre combien l'investissement par le cinéma d'un autre rapport au temps (par nappes, par blocs) est intimement lié à la question des minorités et du peuple manquant. Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 281-291. *Mille plateaux*, quant à lui, relie l'expression des minorités à une énonciation impersonnelle. L'Histoire étant du côté de la majorité ou des minorités envisagées par rapport à la majorité, l'identité des minorités consiste dans un devenir imperceptible. La cacophonie dont parle Barthes illustre, d'ailleurs, très bien, ce dont il s'agit pour Deleuze. Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 356-359.

¹⁵ Sur la nécessité d'un acte de fabulation pour l'invention du peuple manquant, voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 281-291.

¹⁶ Comme l'écrit François Garçon, « L'Afrique est une gigantesque zone d'ombre. Les réactions en chaîne lors de la sortie du film [*Le Cauchemar de Darwin*] témoignent que le spectateur occidental, qu'il soit consommateur de film ou critique en exercice, n'a guère de connaissance de l'Afrique en dehors des pays du Maghreb. Sans doute la fréquentation touristique assidue de la partie nord du continent africain explique cette plus grande familiarité. Il en va tout autrement dès l'instant qu'on se risque sous une ligne Agadir/Louxor. (...) Cette indistinction n'est pas seulement la marque d'une méconnaissance brute et d'un authentique désintéret pour les pays cités. Elle peut aussi se lire comme le prolongement direct de la pensée raciste. » in *Enquête sur Le Cauchemar de Darwin*, Paris, Flammarion, 2006, p. 221. Par exemple le film burkinabé *Zan Boko* (1988) de Gaston Kaboré narre la disparition d'un village africain absorbé par l'extension de l'agglomération urbaine.