
ESPACES DE MOBILITÉ ET IDENTITÉS TRANSVERGENTES DANS *BEDWIN HACKER* DE NADIA EL FANI

SHEILA PETTY

Sheila Petty est professeur en études des médias à l'Université de Regina. Elle est l'auteur de *Contact Zones, Memory, Origin and Discourses in Black Diasporic Cinema*, et co-éditrice de plusieurs autres publications y compris *Directory of World Cinema: Africa* publié par Intellect Books, 2014. Elle est membre du comité de rédaction du *Journal of African Cinemas* et du *Cinema Journal*.

Résumé : Cet essai étudie la façon dont *Bedwin Hacker* de Nadia El Fani (Tunisie/France/Maroc, 2002) crée des histoires relationnelles de *transvergence* et des espaces mobiles d'interactivité où le spectateur devient co-créateur de la signification. L'essai démontre aussi comment El Fani se sert de l'écran médiatique *transvergent* comme site de débat et de résistance contre tout ce qui représente l'autorité répressive.

Mots-clés : Transvergence, Mobilités, Identités, Résistance, Interactivité

Abstract: This essay explores how Nadia El Fani's feature film, *Bedwin Hacker* (Tunisia/France/Morocco, 2002), creates relational histories of *transvergence* and spaces of interactivity in which the viewer becomes co-creator of meaning. The essay also demonstrates how El Fani uses the *transvergent* cinema screen as a site of political pressure, resistance and debate.

Keywords: Transvergence, Mobility, Identities, Resistance, Interactivity

I. Introduction

La décennie 2000 a vu se déclencher un bouleversement global, amorcé par nombre d'événements, crises ou désastres ayant des répercussions nationales et/ou planétaires¹. La mort du roi Hassan II du Maroc en 1999 a, par exemple, marqué le début de la transformation socioculturelle de ce pays. En 2001, le 11 septembre a chamboulé le monde tel que nous le connaissions, nous forçant à prêter attention à la nouvelle donne migratoire mais aussi aux politiques publiques visant à enrayer les phénomènes émergents qui menacent nos sociétés. Au début de 2011, l'avènement du Printemps arabe a immédiatement attiré l'attention internationale sur le Maghreb, région du monde arabe occidental souvent éclipsée par l'intérêt porté au Mashreq (monde arabe oriental), par la montée récente de l'État islamique et les répercussions internationales qui en découlent.

Andrea Khalil² soutient que les cinéastes maghrébins font désormais plus que recréer à l'écran des tensions « postcoloniales » entre colonisateur et colonisé : ils produisent des films reflétant un espace plus diasporique ou mondial. Au cours des années 2000, l'Algérie a vécu une renaissance certaine dans les domaines des arts et de la culture, alors

¹ Je tiens à remercier Brahim Benbouazza pour son aide précieuse pour cet essai.

² Andrea Khalil (dir.), *North African Cinema in a Global Context*, Londres/New York, Routledge, 2008.

qu'elle se débarrassait des dernières traces de la « décennie noire », celle des années 1990. « La guerre contre les civils », comme la désigne Benjamin Stora, a entraîné la mort d'environ 200 000 personnes, des années d'innombrables crimes et de violence contre les femmes. Il faut compter aussi l'assassinat du poète berbère Tahar Djaout par le Groupe armé islamique, en raison de son point de vue sur le sécularisme et par la crainte que ses écrits aient une influence négative sur la vie islamique³. En 2004, le président tunisien, Ben Ali, remporte son quatrième mandat, alors que bien des pays occidentaux ferment les yeux face au népotisme et à la corruption de son régime. La télévision par satellite (surtout Al Jazeera), les médias sociaux et WikiLeaks servent de plateforme à une agitation croissante, l'auto-immolation de Mohamed Bouazizi en décembre 2010 marquant alors le point de non-retour. C'est justement dans ce contexte que, depuis 2000, une extraordinaire innovation dans le domaine des arts et du cinéma a émergé en l'Algérie, en Tunisie et au Maroc, représentant l'héritage divers et complexe de la région ainsi que ses rêves et aspirations.

Il est ici utile de convoquer les écrits de Arjun Appadurai quand il écrit que « les flux disjonctifs » de la « mondialisation » ont produit des « populations flottantes, des politiques transnationales au sein des frontières nationales et des configurations mobiles de technologie et d'expertise » qui, à leur tour, créent « des problèmes qui se manifestent sous des formes extrêmement locales mais dont les contextes ne sont pas locaux du tout »⁴. Dans la mesure où 60 % de la population du continent africain est âgée de moins de 18 ans, il n'est pas surprenant que le « mouvement » sur le continent, à l'extérieur de celui-ci et au sein de la diaspora, se poursuive à un rythme soutenu alors que la jeunesse maghrébine, tente, en particulier, de reconquérir et de redéfinir ses propres espaces, identités et droits linguistiques : en bref, des « culture(s) de mobilité » naissent en conséquence des contacts internes et externes⁵. Et en absence de démocratie, de dignité et de justice sociale dans nombre de pays arabes, l'au-delà (la France) devient un paradis-refuge pour certains, et un mirage pour beaucoup d'autres.

II. Migrations et appartenances : *Bedwin Hacker* et « transvergence »

Partant de ce terrain complexe, comment est-il possible de forger un sentiment d'appartenance au sein des espaces *high-tech* de la migration, dans lesquels la technologie (par exemple les caméras de surveillance) sert à contrôler les frontières ? À ce propos, la théorie du « tout-monde » d'Édouard Glissant est éclairante puisqu'elle est ancrée dans l'idée que la planète est mondialisée, métissée et créolisée – ce qui, comme le dit l'écrivain martiniquais, ajoute un élément d'imprévisibilité. Glissant répétait souvent en guise d'invitation : « agis dans ton lieu, pense avec le monde »⁶. Le *tout-mondisme* place à l'avant-scène la décentralisation et la déconstruction des points de vue hégémoniques et eurocentriques, suggérant ainsi des espaces fluides qui ne sont pas seulement physiques ou géographiques, mais aussi culturels, psychologiques. La notion de cosmo/afropolitain chez Valérie K. Orlando, « être-dans-le-monde » c'est-à-dire « située dans de nombreux espaces »⁷, est une prolongation naturelle du « tout-monde ».

Dans son étude sur le cinéma féminin maghrébin, Florence Martin propose le concept

³ Benjamin Stora, *La Guerre invisible : Algérie, années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 15.

⁴ Arjun Appadurai, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 5-6.

⁵ Achille Mbembe, « Afropolitanisme » [en ligne], *Africultures*, 26/12/2015, disponible sur http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article & no=4248§ion=rebonds

⁶ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 87.

⁷ Valérie K. Orlando, « Being-in-the-World in the Global Age: Marginal Spaces as Alternative Places in the Belgian-Moroccan Transnational Cityscape of *Les Barons* », *African Studies Review*, vol. 57, n° 2, 2014, p. 167.



de « transvergence »⁸, méthode lui permettant de recenser les complexités cinématographiques des films dans lesquels le positionnement du sujet est fluide, souvent hybride et en constant devenir et repositionnement. Compte tenu de ce contexte, cet essai va s'intéresser à la façon dont le film franco-maghrébin, *Bedwin Hacker*⁹ de Nadia El Fani crée des identités et des histoires relationnelles de transvergence, ainsi que des espaces d'interactivité et de mobilité où le spectateur devient co-créateur de la signification.

Pour Nadia El Fani, cinéaste activiste franco-tunisienne, le film est un moyen d'explorer l'histoire et la culture tunisienne ainsi que les questions identitaires qui imprègnent ses travaux, de ses premiers courts-métrages jusqu'à son premier long-métrage, *Bedwin Hacker*, qu'elle a produit avec moins de huit cent mille euros¹⁰, sans aucun doute le premier *cyber-thriller* du Maghreb dans lequel une pirate informatique diffuse, à partir d'un site montagneux reculé et insoupçonné, des messages politiques et soi-disant « terroristes » sur Internet. Dans son étude sur le cinéma du Moyen-Orient et du Maghreb, Josef Gugler dépeint la lutte d'El Fani pour obtenir le financement de son film. Elle a dû également surmonter les demandes de censure imposées par le ministère de la Culture en Tunisie concernant les scènes de nudité et d'homosexualité. Grâce à sa ténacité, elle a réussi à garder ces images. *Bedwin Hacker* a été sélectionné comme film d'ouverture au Festival de Carthage (Tunisie) en 2002, mais la réalisatrice n'a pas été invitée à participer à l'événement. Ce film n'est sorti dans les salles en Tunisie qu'en 2006, malgré le fait que sa projection faisait la fierté des dignitaires de l'État tunisien, lors de leurs visites diplomatiques en France et aux États-Unis¹¹. Le film a obtenu la mention spéciale du jury au Festival Vues d'Afrique à Montréal en 2003 et le Prix TV5 du meilleur film maghrébin au Festival international du film de Mons (Belgique) en 2003 ainsi qu'au Festival du film Best of Fest à Sarasota (États-Unis) en 2004. Florence Martin a fait valoir que les films d'El Fani interrogent « l'identité et les histoires du passé qui ont contribué au caractère hybride des Tunisiens d'aujourd'hui »¹². Elle poursuit en déclarant que la double culture et la double nationalité d'El Fani contribuent à l'identité fluide et à la transvergence de son cinéma, en perpétuel devenir. Tahar Chikhaoui attribue à El Fani des « glissements identitaires [...] liés à des facteurs d'histoire et de géographie, mais [qui] ne sont pas sans rapport avec les transformations du statut même du cinéma, devenu un élément dans un tout cyberculturel. L'errance des personnages, la présence lancinante de la matérialité du monde extérieur, la traversée des frontières sont l'expression de ce mouvement. »¹³

Cette notion de glissements identitaires que suggère Chikhaoui fonctionne extrêmement bien avec la métaphore d'« interface » et les espaces d'interactivité où le spectateur devient co-créateur de la signification.

L'histoire de *Bedwin Hacker* s'organise autour du personnage de Kalt, une jeune Tunisienne bisexuelle ayant étudié à l'École polytechnique de Paris et qui voyage sans cesse entre la France et la Tunisie. Elle mobilise ses compétences en informatique pour perturber la Direction de la surveillance du territoire (DST) sous le pseudonyme de « Bedwin Hacker ». Ainsi, elle pirate le serveur de la police afin de convaincre l'administration que son amie, la chanteuse algérienne Frida, est la nièce du roi du Maroc, lui épargnant ainsi la déportation en tant qu'immigrée clandestine. La référence à la famille royale traduit le poids et l'autorité que la monarchie marocaine exerce sur les milieux sécuritaires en France.

Par la suite, Kalt va se lancer dans une aventure avec un jeune journaliste franco-tunisien nommé Chams, qui écrivait alors une histoire sur Frida et d'autres femmes immigrées en

⁸ Florence Martin, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011.

⁹ Nadia El Fani, *Bedwin Hacker*, Tunisie/France/Maroc, Z'Yeux Noirs Movies / Canal Horizons / 2M-Soread, 2002, 103 min.

¹⁰ Josef Gugler (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, 2011, p. 289.

¹¹ Josef Gugler, *op. cit.*, p. 289-290.

¹² Florence Martin, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, *op. cit.*, p. 133.

¹³ Tahar Chikhaoui, « Maghreb : de l'épopée au regard intime », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*, Paris, Cahiers du Cinéma/Arte Éditions, 2004, p. 36.

situation illégale. Elle passera la nuit avec lui le jour même de l'arrestation de Frida. Chams a déjà une copine, Julia, qui travaille pour la DST sous le nom d'agent Marianne. Sa mission est de localiser et d'arrêter le créateur de *Bedwin Hacker*. Le code de l'ordinateur et la stratégie de piratage lui rappellent un *hacker* très célèbre, Pirate Mirage, mais aussi une personne avec qui elle a eu des relations intimes à l'École polytechnique.

Frida et Kalt partent pour Midès dans le Sud-Ouest tunisien, près de la frontière algérienne, où Kalt exerce ses activités de pirate informatique dans une maison regorgeant de technologie prévue à cet effet. Très vite, des chameaux de dessins animés, accompagnés de messages signés « Bedwin Hacker », commencent à apparaître sur les chaînes de télévision européennes. Les autorités françaises sont alors convaincues qu'il s'agit là d'actes terroristes. Julia devient de plus en plus obsédée par la poursuite de Kalt, une voie qui va, plus tard, la conduire en Tunisie où Chams a déjà rejoint Kalt et son groupe de libérationnistes. Julia arrive difficilement à le convaincre de la complicité de Kalt et ne parvient pas à le persuader qu'il doit accéder au disque dur de Kalt. Il se sent comme un pion de la DST ce qui, au début, le rend hostile à toute collaboration avec Julia.

Tout se passe dans une atmosphère de musique et de danse, où bières et vins abondent. La relation de couple est à son paroxysme. L'expression du corps fait de la nudité un droit naturel dont peut jouir toute femme au-delà des restrictions sociales ou religieuses. Sexe, boisson et paix semblent être la devise du groupe, malgré la situation périlleuse et courageuse dans laquelle il se trouve, alors que la réalité tunisienne est somme toute différente et relativement conservatrice. Contrôlé par des barrages policiers, le groupe semble sûr de sa cause. Kalt poursuit la résistance comme pour dire à l'autre : « J'existe et je ne suis pas un mirage ». Suzanne Gauch a fait valoir que « les amis tunisiens de Kalt représentent à la fois une spécificité tunisienne et un activisme transnational, contre-culturel ; ce sont des artistes, des barmen et des étudiants qui travaillent de façon intermittente et mènent des vies mobiles et sans contraintes »¹⁴.

El Fani crée un espace activé qui réconcilie « les rencontres temporelles et spatiales entre les spectateurs et les objets technologiques, entre les corps et l'écran. De ce processus, naît une façon potentiellement novatrice de lire l'écran » qui fait que les expériences des interacteurs deviennent parties intégrantes de l'œuvre elle-même¹⁵. Le scénario de *Bedwin Hacker* repose sur une intrigue à suspense de cause à effet, au sein de laquelle les événements sont présentés en séquences alternant sites tunisiens et français. Cette structure fait avancer l'histoire en créant un espace qui permet au spectateur de réfléchir à l'information fournie et, éventuellement, de se forger sa propre opinion – une stratégie cinématographique habile de la part d'une cinéaste qui affirme réaliser toujours des films provocateurs : « Notre responsabilité est pour chacun de dire sa vérité, et tant pis si ça ne plaît pas », insista-t-elle pendant une table ronde au Festival des cinémas d'Afrique en Pays d'Apt¹⁶. Il est intéressant d'observer que la narration ne procède pas toujours d'une manière linéaire, comme le veut un *thriller* ou un film policier conventionnel, dans lequel une enquête est résolue par un policier ou détective après une série de scènes se déroulant de cause à effet. Dans un film de ce genre, le personnage du criminel et celui du détective sont généralement clairement définis et représentés quasiment comme un couple de contraires. Dans le film d'espionnage, le suspense revêt une importance capitale et l'espion, en tant que protagoniste, doit souvent vaincre les maux de la société. El Fani mélange un échantillonnage d'éléments de genres pour créer un sous-genre de type nouveau, défiant les simples binarismes et exigeant un spectateur actif, participant à la recherche de la signification et décidant pour lui-même quel devrait être le dénouement du film. Par exemple, un certain désordre dans le déroulement des séquences cache une réalité profonde, c'est-à-dire la piraterie. Selon Suzanne Gauch, *Bedwin Hacker* s'écarte des « conventions du *cyber-thriller* » parce qu'il comporte des écrans en configuration superposée afin de représenter des « changements d'endroits », emploie des « scénarios qui

¹⁴ Suzanne Gauch, *Jamming Civilizational Discourse : Nadia El Fani's Bedwin Hacker*, *Screen*, vol. 52, n° 1, 2011, p. 36.

¹⁵ . Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. XIII.

¹⁶ Olivier Barlet, « Apt 2011 : les débats du Printemps arabe », *Africultures*, n° 87, 2011, p. 142.

s'entrecroisent » et parce qu'il refuse une clôture formelle¹⁷. Mais c'est ce désordre même, ces histoires entrecroisées qui permettent à Kalt, en tant que protagoniste, d'utiliser la piraterie pour poursuivre sa quête narrative : liberté de mouvement pour elle et les autres et liberté de vivre sa vie comme elle l'entend. Dans le rôle du personnage principal, Kalt ne se présente pas comme une activiste traditionnelle manifestant dans les rues, mais comme une activiste « technologique » profitant des technologies de l'information.

Finalement, El Fani crée une nouvelle forme de structure narrative, comparable aux pérégrinations nomades des Bédouins le long de chemins qui s'entrecroisent. Comme le souligne Dale Hudson, il est difficile de cerner « Bedwin »¹⁸. Dans l'imaginaire populaire, le Bédouin évoque des notions romantiques d'habitant du désert qui ne s'attarde jamais longtemps au même endroit mais qui adhère aux notions traditionnelles d'appartenance et de responsabilité collective, et qui partage souvent chants, danses et récitation de poèmes afin de transmettre la culture traditionnelle de génération en génération. Le mot bédouin vient de l'arabe *b diyah* ou *el badia*, ce qui veut dire la campagne ou le désert, l'endroit isolé d'où Kalt pirate et brouille les ondes. Finalement, celle-ci existe simultanément dans de multiples espaces et interfaces, tant métaphoriques que psychologiques, entre la France et la Tunisie, comme une incarnation naturelle du « être-dans-le-monde » d'Orlando et du « tout-monde » d'Édouard Glissant. Gauch a décrit la « tribu » bédouine de Kalt en Tunisie comme un « groupe à l'esprit indépendant qui rejette les rôles attribués à chaque sexe, les structures familiales, les normes sociales, l'essentialisme culturel et les programmes politiques prévisibles du courant dominant »¹⁹.

Bedwin Hacker aborde des histoires qui s'entrechoquent, mais aussi des histoires superposées et complexes. Ceci est probant dès les premières images du film alors qu'elles présentent les trois espaces/sites qui seront reliés : le WorldWideWeb, la Tunisie, la France. Les premiers plans dévoilent la quête narrative – une séquence d'archives d'un discours prononcé en 1945 par Harry Truman où il affirme que « Nous avons maintenant cette énorme responsabilité au lieu de nos ennemis. » La rhétorique de la guerre froide est interfacée avec une voix *off* d'aujourd'hui annonçant : « ennemi à droite », alors qu'un chameau apparaît à droite sur l'écran. Les sous-titres décrivent la puissance nucléaire alors qu'une voix *off* prévient : « ennemi à gauche » et que le même dessin ressort sur l'écran à gauche. Puis il s'affiche au milieu de l'écran alors que la voix *off* poursuit : « attention - il y en a un derrière ! ». Le motif du chameau revient tout au long du film accompagné de messages en arabe et en français tels que : « je ne suis pas une erreur technique », ou bien : « nous ne sommes pas des mirages – et vous ? ». Il représente la « liberté de mouvement », l'image de l'animal nomade entre les espaces, au sein des interfaces du « Nord » et du « Sud » ainsi que dans le cyberspace, par le biais de glissements identitaires. Dans un article sur la remédiation faisant autorité, Jay Bolter et Richard Grusin font valoir que « dans le cas des hypermédias, le sujet est défini comme une succession de relations par le biais de diverses applications ou médias. Elle oscille entre les médias [...] et ce sont ces oscillations qui déterminent sa subjectivité »²⁰. Le film d'El Fani est en réalité un texte écran médiatique transvergent qui conjugue un large éventail de stratégies médiatiques – photographie, transmission vidéo, texte imprimé, animation, etc. – créant ainsi une interface où le spectateur peut définir sa propre subjectivité, mais toujours dans un contexte de résistance. Tandis que Truman déclare : « Cette incroyable source d'énergie peut nous permettre de vivre la plus grande époque de tous les temps », le motif du chameau envahit l'écran et l'image se fond en noir. Le plan suivant, général, est en légère plongée et dépeint le vaste canyon de Midès. On aperçoit, dans la partie inférieure droite de l'écran, cinq ou six écoliers suivant un chemin, sacs au dos, tandis que le générique du film se déroule. Ils approchent de la caméra menant un âne avec gaîté. Ces images laissent place

¹⁷ Suzanne Gauch, *op. cit.*

¹⁸ Dale Hudson, « Surveillance and Disinformation Hacked : Nadia El Fani's "Bedwin Hacker" » [en ligne], *Flow*, vol. 15, n° 2, 2012, disponible sur www.flowjournal.org/2012/05/surveillance-disinformation-bedwin-hacker/.

¹⁹ Suzanne Gauch, *op. cit.*

²⁰ Jay Bolter, Richard Grusin, « Remediation », *Configurations*, vol. 4, n° 3, 1996, p. 355.

aux plans rapprochés d'un homme, cigarette dans la bouche, qui crie dans une embrasure de fenêtre : « Kalt, c'est déjà commencé ». Une jeune femme à l'intérieur, dos à la fenêtre, se tourne vers l'homme en souriant. Les plans statiques sont suivis de plans mouvementés. Au moment où Kalt apparaît sur le seuil de la porte, ajustant un casque militaire sur sa tête, le titre du film est surimprimé sur l'image de Kalt. C'est elle, donc, la Bedwin Hacker ? Kalt se précipite vers l'homme et la caméra travaille à le suivre. Suivent des panoramiques du village tandis que les écoliers arrivent vers Kalt et l'homme. À la tête des écoliers, la fille, Q'mar, s'exclame : « je savais que tu l'achèverais Tantie ; tu es la meilleure ! ». La caméra filme, en gros plans et en contre-plongée, une parabole faite à la main tandis que la dédicace, « À ma grand-mère "Bibi", qui m'inspire toujours le courage de résister... » est surimprimée aux images. El Fani veut faire savoir aux spectateurs que son interface à elle est imprégnée de la notion de résistance.

El Fani se sert aussi de l'écran médiatique transvergent comme site de débat et de résistance contre la « mentalité de forteresse » de l'Europe, telle que décrite par Ginette Verstraete dans son essai sur les « stratégies de résistance des femmes dans une Europe multiculturelle ». Elle soutient que lorsqu'il est dirigé vers « l'autre transnational », ce comportement obstructionniste des nations européennes suscite « des stratégies de résistance institutionnalisées de la part des migrants récents ou non »²¹. Le blocage des voies légales ouvre la voie d'illégalité, en l'occurrence la piraterie.

Dans *Bedwin Hacker*, Julia, sous son nom de code « agent Marianne », est celle qui fait office de garde et qui contrôle l'accès à la citoyenneté française. Ce nom, agent Marianne, est une référence ironique à Marianne, l'allégorie de la République française incarnant la démocratie et la liberté face aux dictatures. Le portrait de Marianne, sous forme de statue dans les mairies et place de la Nation à Paris, est souvent associé à la devise nationale de la France, « Liberté, Égalité, Fraternité », devise qui, néanmoins, ne signifie pas justice sociale pour tous les citoyens français. En fait, Marianne, ou « Madame la France », comme la désignent de nombreux immigrants maghrébins, est devenue symbole de discrimination. Lorsqu'est sorti *Bedwin Hacker* en 2002, le gouvernement français introduisait de nouvelles politiques restrictives d'immigration. Entre 1982 et 2006, le gouvernement a autorisé la légalisation du statut de plus de 200 000 « sans papiers », mais en 2006, la loi relative à l'immigration et à l'intégration a aboli le mécanisme automatique de légalisation des immigrants ayant vécu en France pendant dix ans ou plus, sans cartes de séjour. Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, avait également annoncé l'augmentation du nombre d'expulsions du territoire français. Et le pays que l'on considérait à une époque comme le phare de la liberté et de la justice pour tous s'est orienté vers « l'immigration choisie » où seuls, les travailleurs hautement qualifiés sont pressentis pour changer la configuration du champ migratoire, où l'on profite alors de l'exode des cerveaux affectant les pays du Sud. De nombreux organismes de défense des droits de l'homme ont dénoncé cette pratique comme étant celle d'une « immigration jetable » car axée sur l'économie et non sur la société, renforçant ainsi l'idée de Verstraete, décrivant avec justesse une « Europe qui veut être connectée au niveau économique et technologique mais pas encore au niveau social »²². La question migratoire est, de nos jours, vivace dans la société française, exprimée radicalement par Marine Le Pen et le Front national à travers un discours de haine envers les immigrés maghrébins et subsahariens, dans un contexte international de montée de l'extrême droite en Europe et aux États-Unis.

Dans *Bedwin Hacker*, c'est l'agent Marianne qui détient la pierre angulaire, mais l'infiltration passe par Chams. Il est le collaborateur « colonisé » involontaire, craignant que sa participation nuise à sa demande en cours de citoyenneté française. Ceci est en parfait contraste avec Kalt, qui, elle, en vertu de la loi relative à l'immigration et à l'intégration, ayant terminé ses études à la prestigieuse École polytechnique de Paris, aurait immédiatement accès à

²¹ Ginette Verstraete, « Women's Resistance Strategies in a High-Tech Multicultural Europe », in Katarzyna Marciniak, Anikó Imre et Aine O'Healy (dir.), *Transnational Feminism in Film and Media*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 115.

²² Marcus Engler, « France » [en ligne], *Focus Migration*, n° 2, 2007, disponible sur <http://focus-migration.hwwi.de/France.1231.0.html?&L=1>



l'immigration choisie. Mais elle tourne le dos, littéralement et métaphoriquement, à cette « possibilité ». Dans les dernières images du film, Chams et Julia, en plan d'ensemble et dans une légère plongée, s'éloignent main dans la main derrière les murs effondrés de la forteresse ancienne de Midès. Le tout dernier plan du film est en angle rapproché, en contre-plongée de Kalt, son regard dirigé hors cadre à droite, comme si elle regardait le couple. Lentement, elle se tourne et lorsqu'elle fait face à la caméra/au spectateur, elle sourit triomphalement, comme si elle prévoyait le début d'un événement majeur.

III. En guise de conclusion

Ces derniers temps, de nombreux artistes maghrébins apportent de nouvelles formes de militantisme politique à la plate-forme médiatique. En effet, l'un des exemples les plus remarquables de résistance et de pression politique est survenu en Tunisie lorsque Hamada Ben Amor, artiste de hip-hop qui fait carrière sous le nom d'El General, a mis en ligne une vidéo de quatre minutes critiquant le régime du président d'alors, Zine al Abidine Ben Ali. Cette vidéo est devenue instantanément célèbre et a été diffusée sur des chaînes d'information telle qu'Al Jazeera. El General a produit une autre chanson intitulée « Tunisie, notre pays » et a été arrêté pour présomption de trahison, mais relâché trois jours plus tard quand le gouvernement a jugé que sa libération apaiserait les manifestants. Seulement deux semaines après, le gouvernement est tombé et le Président fuyait le pays²³. L'œuvre d'El Fani a contribué à cette « Révolution de la dignité », terme créé par l'universitaire et historien tunisien Amira Aleya-Sghaier, qui déclare que « ce n'était ni rouge, ni orange, ni jasmin... c'était spécial parce que spontané, sans leadership centralisé, sans idéologie clairement définie et sans programme politique préétabli »²⁴. Il précise aussi que la révolution concernait tous les Tunisiens et, fait marquant, la première de ce siècle à avoir utilisé Internet et la télévision à si grande échelle²⁵. Paradoxalement, cela s'est produit dans un pays que Reporters sans frontières qualifiait d'« ennemi d'Internet » et que le magazine *Forbes* considérait comme un des régimes les plus dictatoriaux vis-à-vis de l'utilisation d'Internet²⁶. Mais, dans les faits, l'utilisation des médias sociaux à des fins de changements sociaux et politiques au Proche-Orient et en Afrique du Nord reste sans précédent et a abouti à la chute de plusieurs dirigeants éminents, littéralement abattus par l'action des révolutionnaires, avec l'aide des médias sociaux qui ont joué un rôle crucial dans la mobilisation des masses. Les glissements identitaires fluides d'El Fani la placent dans un espace de mobilité d'une Tunisie pluraliste, nouvellement démocratique, laïque et digne, où l'on respecte et célèbre la différence, la liberté de mouvement, et comme Valérie Orlando l'a si bien décrit, le fait d'« être-dans-le-monde »²⁷.

²³ Janet Wright, *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*, New York-Londres-Toronto-Sydney, Simon & Schuster, 2011.

²⁴ Amira Aleya-Sghaier, « The Tunisian Revolution: The Revolution of Dignity », *The Journal of the Middle East and Africa*, vol. 3, n° 1, 2012, p. 19.

²⁵ Il ne faut pas oublier les manifestations à caractère révolutionnaire en Iran, antérieures à la révolution tunisienne, par exemple l'activisme sur Internet au cours des manifestations électorales iraniennes de 2009.

²⁶ Kenneth Perkins, *A History of Modern Tunisia*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 215.

²⁷ Valérie K. Orlando, *op. cit.*

Bibliographie

- Aleya-Sghaier Amira, « The Tunisian Revolution: The Revolution of Dignity », *The Journal of the Middle East and Africa*, vol. 3, n° 1, 2012.
- Appadurai Arjun, « Grassroots Globalization and the Research Imagination », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000.
- Barlet Olivier, « Apt 2011 : les débats du Printemps arabe », *Africultures*, n° 87, 2011.
- Bolter Jay et Richard Grusin, « Remediation », *Configurations*, vol. 4, n° 3, 1996.
- Chikhaoui Tahar, « Maghreb : de l'épopée au regard intime », in Jean-Michel Frodon (dir.), *Au Sud du cinéma : films d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine*, Paris, Cahiers du Cinéma/Arte Éditions, 2004.
- Engler Marcus, « France » [en ligne], *Focus Migration*, n° 2, 2007, disponible sur <http://focus-migration.hwwi.de/France.1231.0.html?&L=1>
- Gauch Suzanne, « Jamming Civilizational Discourse: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* », *Screen*, vol. 52, n° 1, 2011.
- Glissant Édouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009.
- Gugler Josef (dir.), *Film in the Middle East and North Africa: Creative Dissidence*, Austin, University of Texas Press, 2011.
- Hudson Dale, « Surveillance and Disinformation Hacked : Nadia El Fani's "Bedwin Hacker" » [en ligne], *Flow*, vol. 15, n° 2, 2012, disponible sur www.flowjournal.org/2012/05/surveillance-disinformation-bedwin-hacker/
- Khalil Andrea (dir.), *North African Cinema in a Global Context*, Londres/New York, Routledge, 2008.
- Martin Florence, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2011.
- Mbembe Achille, « Afropolitanisme » [en ligne], *Africultures*, 26/12/2015, disponible sur http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article & no=4248§ion=rebonds
- Mondloch Kate, *Screens: Viewing Media Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- Orlando Valérie K., « Being-in-the-World in the Global Age: Marginal Spaces as Alternative Places in the Belgian-Moroccan Transnational Cityscape of *Les Barons* », *African Studies Review*, vol. 57, n° 2, 2014.
- Perkins Kenneth, *A History of Modern Tunisia*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Stora Benjamin, *La Guerre invisible : Algérie, années 1990*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001.
- Verstraete Ginette, « Women's Resistance Strategies in a High-Tech Multicultural Europe », in Katarzyna Marciniak, Anikó Imre et Aine O'Healy (dir.), *Transnational Feminism in Film and Media*, New York, Palgrave MacMillan, 2007, p. 115.
- Willis Michael J., *Politics and Power in the Maghreb: Algeria, Tunisia and Morocco from Independence to the Arab Spring*, New York, Columbia University Press, 2012.
- Wright Janet, *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*, New York-Londres-Toronto-Sydney, Simon & Schuster, 2011.

