

Susan Ossman
Laboratoire Communication et Politique, CNRS

BOB MARLEY ENTRE NOUS DEUX : ESSAI SUR LES ENCHAÎNEMENTS DE LA MIMESIS

« L'unité sociale la plus petite n'est pas une personne mais deux. »

Berthold Brecht¹

Scène 1

Le salon de Younès et Rita à Casablanca est bien arrangé pour recevoir des invités. Younès, comme moi-même, est chercheur. Sa femme, Rita, travaille dans une administration. Un jour, j'étais invitée chez eux pour dîner. À l'heure de l'apéritif, Younès capte l'attention des invités dès qu'ils arrivent, parle de travail et des livres qu'il vient de lire. Rita est visiblement mécontente de cette situation. Elle ne cesse d'apporter des amuse-gueules tout en essayant de détourner la conversation vers d'autres sujets. Tout d'un coup, elle s'énerve parce que son mari ne sait pas servir l'apéritif « comme il faut » :

« Younès ! Tu ne sais rien faire : tu n'a pas le sens de comment recevoir. Quel *arûbi* (campagnard) sans culture ! J'en ai marre de tes manières de petit bourgeois. Chez nous, on est des gens cultivés. Des *tujars* (commerçants). »

Younès : « Et alors ? Toi, tu te prends pour quoi, madame la Fasiyya (habitante de Fès) ? »

Rita : « Oui, Fassiya justement. Les gens de chez nous savent comment vivre. Mes grands-pères avaient le sens du commerce. Ils savaient que pour bien vendre, on doit bien recevoir. Alors que chez vous, c'étaient des paysans. »

Younès répond à sa femme en lui tournant le dos. Il recommence la discussion sur un livre particulièrement intéressant.

Scène 2

Miriam sourit. Elle vient de parler au téléphone avec la secrétaire de l'Ambassade de Suisse. Elle explique à notre collègue Françoise qu'elle va aller à une fête ce soir, à l'Ambassade des États-Unis. Miriam parle souvent de ses petites histoires avec des hommes « étrangers ». Combien de fois a-t-elle répété qu'avec un certain José « s'il n'y avait pas eu mon père », les choses entre eux auraient pu aller « très loin » ?

Elle raconte à Françoise pour la énième fois l'histoire de « comment les hommes étrangers aiment bien les filles brunes comme nous les Marocaines ».

« Sans doute » répond Françoise, qui, tout en caressant ses cheveux châtain, s'enfuit du bureau de Miriam.

Le téléphone sonne. C'est la secrétaire du directeur général de Miriam. On voit qu'elle rougit, et elle fouille dans des papiers sur son bureau. Apparemment, elle a perdu un papier important.

Le téléphone est posé. La secrétaire arrête de sourire. Elle appelle Hamid, un autre employé, et commence à lui parler en arabe :

« Regarde comment ces Français nous traitent ! Ce n'est pas de ma faute si j'ai trop de travail. Ils ne savent pas se comporter dans notre pays. Je suis sûre que ce directeur doit même être juif, pas un vrai Français ».

Scène 3

Je cherche mon train dans la foule de la gare Saint-Lazare à Paris. J'aperçois un militant du Front National planté devant le quai avec son journal. Me voilà devant lui, sachant que c'est à moi qu'il va s'adresser :

« Est-ce qu'il n'y a pas trop de problèmes en France, Mademoiselle ? Le chômage, c'est dur. Les étrangers prennent nos boulots. Ils ne vous énervent pas ? On doit payer leur sécu, leur école... »

Je me demande que faire cette fois-ci ? Pourquoi sont-ils toujours dans cette gare ? Je réponds : « Excuse me Sir, do you mean to say that... »

« Ah, Mademoiselle, excusez-moi, vous savez, nous aimons les Anglais, nous Occidentaux... »

Mais ses yeux ne me regardent plus. Il commence à chercher une autre proie, mais je reste là devant lui.

Ces trois scènes ont en commun l'utilisation des identifications « culturelles » pour arrêter les échanges. La première scène tire, comme d'un jeu de cartes, une identification pour « expliquer » le comportement d'un proche, où l'identification comme *arûbi* semble remplaçable par n'importe quel autre terme qui soulignerait la distance, même passagère, entre une femme et son mari. Rita et Younès vivent une vie urbaine et cosmopolite. Younès, bien qu'issu d'un milieu plus modeste que sa femme, n'a rien d'un *arûbi*. Si Rita choisit ce terme de campagnard pour essayer d'insulter son mari, c'est peut-être qu'elle cherche à situer l'échange sur un terrain symbolique où le fait d'être originaire de Fès serait un signe évident de supériorité. Mais sa tentative échoue. Personne ne l'écoute, ils préfèrent prêter attention à ce que Younès raconte sur un livre controversé.

Pour nous tous, comme pour Rita, qui plus tard va essayer d'autres termes pour communiquer les mêmes sentiments d'énervement à son mari, les identités sont « rangées ». L'utilisation d'un mot ou d'un autre semblerait ressortir d'un monde où les motivations profondes seraient dissociées des sons, où les paroles et les gestes ne seraient que les représentations de situations et d'émotions qui trouvent leur vérité ailleurs. L'essentiel pour marquer le blocage de mimesis n'est pas la référence à une « tradition » culturelle différente, mais bien l'effort mis en œuvre pour trouver une manière d'écarter les propos. Cet « écart » peut être représenté par n'importe quel terme. Certes, les termes d'*arûbi* et de *Fassi* pourraient être étudiés par rapport à leur développement dans la société marocaine. Mais l'intérêt de cette scène est de démontrer justement à quel point même des mots pleins de sens peuvent être vidés de leurs résonances historiques (Ossman, à paraître).

La deuxième scène est un peu plus complexe, dans la mesure où les acteurs ne sont pas tous présents, seulement évoqués par les échanges de Miriem avec Françoise et Hamid. Ici, un peu à la manière des informations désincarnées de la télévision ou de la presse, des images de la vie cosmopolite associée au monde des diplomates se donnent comme un paysage pour une jeune femme qui se sent valorisée par l'association entre elle et ces images qui sont, en effet, frappées d'interdit, ou imaginées comme telles, du point de vue du mariage, et des relations sexuelles légitimes. Miriem veut montrer à Françoise qu'elle participe à ce tableau des femmes « possibles » pour les hommes, désirables. Pourtant, la notion de choix impliqué par la carte idéale du mariage « moderne » ne fait pas partie des mondes sérieux pour Miriem. Elle joue, justement sur sa position de partenaire virtuel sur ce terrain des relations prétendument électives. Mais, comme l'image qu'elle cherche à projeter, Miriem est un leurre.

Si l'échange de Younès et Rita se situe dans un espace « moderne » et cartésien qu'ils partagent, Miriem se trouve « tiraillée » entre deux représentations différentes de l'espace social. Ses propos sur ses propres attraits et les « dangers » encourus en rencontrant les hommes étrangers sont tout de suite expliqués en termes d'une logique qui ne fait sens qu'à partir des noms des pères, et de la Loi². Si au départ, elle semble peu perturbée par les contradictions entre

ces deux représentations de l'espace de la vie, dès qu'elle est confrontée à une réaction négative de la part d'une personne qui a du pouvoir sur elle et qui représente la notion d'un travail « fait par n'importe qui » selon des normes standard elle réagit négativement. Elle ne s'arrête pas, comme Rita, à l'identification de son chef selon une carte des identités univoque³. Certes, elle exprime l'opposition nous/les Français. Françoise est « oubliée » et la condamnation des « Français » se fait devant Hamid, bien qu'elle sache très bien que Françoise entend tout ce qu'elle dit (et qu'elle comprend l'arabe). Mais, ce n'est pas suffisant pour Miriem. Elle doit trouver une explication qui répond aux demandes d'identification rendues complexes par l'intervention de logiques qui mettent en scène la contradiction entre l'image apparente et la vérité (ici exprimée par une identification religieuse apparemment non revendiquée). Elle évoque l'aspect physique de son chef pour expliquer cette identification. Certes, il semble être « Français », mais il y a quelques signes, pour ceux qui savent les voir, qui indiquent qu'il n'est pas « authentique » et qui l'associent à un groupe « intermédiaire »⁴. Ainsi, Miriem interprète son conflit avec son chef dans les termes des contradictions de sa propre vie. C'est bizarrement à cause de son « authenticité », comprise comme la correspondance aux demandes de l'espace des pères que Miriem n'est pas « réelle » dans le monde des échanges modernes. Si Miriem utilise des termes d'identifications nationales pour exprimer cette difficulté de faire correspondre le monde (apparemment) ouvert des espaces « égaux » de la modernité et un espace dont la géographie est créée par une loi dictée par le texte du Coran et la valorisation des espaces masculins, ces termes servent surtout à souligner sa propre ambivalence. Elle ne vit pas entre deux identités, mais, entre deux organisations, deux « cartes » de la compréhension qui impliquent des engagements mimétiques différents. Miriem ne réussit pas à lier les terrains qu'elle traverse. Mais, puisque ces terrains se trouvent constamment entrecroisés dans la vie sociale qu'elle mène, cette confusion n'est pas identifiée comme un problème particulier. Elle passe avec une facilité parfois déconcertante entre ces espaces divers. C'est justement à partir de l'étude de ces « passages » qu'il est intéressant d'étudier les règles de cette société, où Miriem a l'avantage de savoir se projeter, à différents moments, selon plusieurs conceptions de l'excellence. Tout le monde comprend ces mouvements entre le monde des noms et celui des mappemondes, car, si les gens ont des difficultés pour exprimer ces passages, les considérant souvent comme des perversions, la société marocaine actuelle est constituée par la conjugaison des deux⁵.

Si Miriem semble glisser entre des mondes du fait que ses mouvements correspondent à des « arrangements » habituels dans la société où elle vit, mon échange à la gare Saint-Lazare avec le militant du Front National démontre qu'il n'est pas toujours possible de passer si facilement entre plusieurs mondes ayant leurs propres règles de représentation. Les critères d'identification que ce militant sait mettre en œuvre n'ont pas marché avec moi. Et si l'on ne sait plus *voir* qui est étranger, comment proposer une vision du monde où les gens sont classés en termes de signes corporels visibles ? Ce que je remarque, c'est surtout sa manière de vouloir nous redéfinir afin de nous trouver une identité commune. Il se débat avec la contradiction entre la nation et les thèses racistes. L'ambivalence ne vient pas, comme pour Miriem, de mouvements entre deux mondes.

Mon interlocuteur est bouleversé par son « erreur » initiale. Il nous *voit* semblables, mais il ne sait pas représenter cette similitude. De plus, sa démarche de militant accentue son embarras.

La création de mondes : mimesis et médiations

Ces trois scènes peuvent nous rappeler à quel point les pratiques et les études tendent à placer des cultures côte à côte, imaginant la société à la manière d'une nature morte ou d'une carte. Elles nous rappellent les études sur le développement des savoirs modernes dans des projets coloniaux, où les gens étaient conçus comme des « êtres sur des territoires » (Rabinow, 1989). Car, là aussi, il s'agit de mettre en pratique des images, des cartes de différences conçues en termes univoques. Les identités et les relations entre elles sont *représentées* par les photographies, les cartes, ou les plans urbains. Dans ces scènes, ce sont les « blocages » que ces représentations permettent, qui sont frappants. Mais en est-il nécessairement ainsi ? Est-ce que la seule possibilité de mimesis créative viendrait du monde des pères que Miriem peint en image pour attirer les hommes par son statut de femme interdite ? Serait-il possible de passer uniquement entre des traditions et des modernités pour rechercher l'authenticité ?

Hors scène

Prenons l'exemple d'un autre couple qui ne semble rien partager, mais échange des propos qui s'ouvrent progressivement à partir de l'image d'un chanteur de reggae.

C'est le mois de Ramadan 1988. Il fait chaud, trop chaud. C'est l'après-midi et je vais faire quelques courses dans le quartier d'une amie, loin de chez moi. Les magasins sont à moitié fermés, les propriétaires sont fatigués après des nuits de veille. Ils ont faim. Je rentre dans une épicerie ordinaire, pour acheter un peu de fromage et de pain. Visiblement *nisraniyya* (chrétienne), j'ai le droit de manger, bien que je ne l'exerce pas en public.

Lorsque je franchis la porte de cette épicerie du centre-ville, je suis accueillie par une chanson de Bob Marley. Une photo de star est accrochée sur le mur. Un jeune homme entend que je rentre et quitte l'arrière-boutique, où il est assis avec un homme plus âgé, apparemment le patron, pour me servir. Alors qu'il me coupe un morceau de fromage, je lui dis que j'aime bien la chanson qu'on entend.

« Ah, madame, répondit-il, c'est joli, n'est-ce pas ? La chanson parle de la Liberté ». Il poursuit son idée : « Mais tu sais, ici nous n'avons que des disques. Comment c'est là-bas d'où tu viens ? Chez vous il y a la Liberté, non ? »

Une autre chanson commence :

« Get up, stand up for your rights. Get up, stand up, don't give up the fight. »

Je lui demande : « Pourquoi n'as-tu pas la liberté ? »

Il me regarde droit dans les yeux, prend le reçu que je tiens dans la main, et jette un coup d'œil pour voir où se trouve l'autre employé, avant d'écrire en français, dans de grandes lettres mal formées : « La religion Islamique ».

J'étais étonnée au point de ne pas savoir répondre. Je lui ai rendu son regard, sachant à quel point son action était risquée. J'ai pris dans ma main « La religion Islamique » lorsque je suis sortie de l'épicerie. Instinctivement, j'ai serré le papier. Et si quelqu'un avait compris ? Mais il n'y avait personne. La scène resterait entre nous deux (Ossman, 1994, p. 188).

Longtemps, j'ai gardé ce petit papier « La religion Islamique ». Ce n'était pas parce que je voulais l'utiliser comme preuve que les gens au Maroc ne vivent pas tous le Ramadan de la même manière. Ce n'était pas non plus pour la montrer à d'autres « épiciers » afin de fonder une nouvelle confrérie contre la religion, ni afin de constituer un musée des écritures ordinaires ou subversives. Non, c'était que ce morceau de papier était comme un talisman, la concrétisation d'une expérience énigmatique. Musique, image, écriture, dans ces quelques instants étaient rassemblés les thèmes et les éléments que j'ai passé des années à suivre à partir de Casablanca.

L'espace ouvert entre nous à travers des références à la musique semblait teint d'une sonorité impossible à composer avec les rythmes de Ramadan. Pouvait-on rendre compte de l'intervention de Bob Marley auprès de nous sous le signe d'une simple « hétérodoxie », dans une analyse sociologique, ou à l'intérieur d'un cadre à partir duquel nous cherchons des indices « culturels » ? Il me semble que non, car définir notre discussion comme un simple échange entre « une étrangère » et « un Marocain » ne met pas en avant les aspects importants de notre conversation.

L'analyse de ces instants doit forcément se faire en référence au droit marocain qui interdit la transgression publique du jeûne de Ramadan. Ainsi, cette scène peut être reliée à tout un ensemble de lieux qui se créent pendant le mois de Ramadan afin d'exprimer, en privé, les opinions de ceux qui contestent la manière de célébrer ce mois de jeûne. D'une référence à Bob Marley, on passerait ensuite à des groupes d'islamistes, qui contestent non pas le jeûne mais les jours ou les horaires officiels de sa pratique. On verrait aussi des soi-disants laïcs qui se précipitent au supermarché dix jours avant le début du jeûne afin de s'approvisionner en alcools pour la période faste (la vente des boissons alcoolisées est interdite aux musulmans pendant cette période). Le respect du droit, aujourd'hui, implique de suivre des horaires de jeûne officiel, ainsi qu'ils apparaissent à la télévision et à la radio nationale. Mais les paysans, dans des campagnes reculées, jeûnent en prenant en compte leur propre manière de calculer le lever et le coucher du soleil. En 1994, un chauffeur de taxi à Rabat m'a conduite à la gare en plein Ramadan. Il m'a interrogée sur le protestantisme. Selon lui, c'était la relation à Dieu, débarrassée des « interventions » qu'il fallait développer. « Comme les protestants contre les catholiques. Nous aussi, le fait

de jeûner devrait être entre nous et le bon dieu ». Nous voyons que, du point de vue du droit national et de la charria, il y a d'autres scènes « secrètes » qui se joignent à la scène avec ce jeune homme.

Les scènes de Ramadan se multiplient autour des lois et des regards des autres qui se conforment à des idées diverses de la loi. Il ne faut pas sous-estimer les risques encourus par le jeune homme qui voulait « la Liberté » et qui a exprimé des sentiments négatifs à l'égard de l'Islam. Mais il ne faudrait pas non plus imaginer que c'est simplement « l'étrangère » et cette « Liberté » qui vont de pair. La confiance qu'il a témoignée ne venait ni de notre différence de passeports ni de nos appartenances apparentes à des mondes religieux différents. Il ne pouvait pas, par ailleurs, vraiment déterminer si je n'étais pas musulmane, comme il ne pouvait pas savoir si je connaissais les usages et les lois en vigueur pendant le Ramadan au Maroc. Notre échange était, pour lui, un pari. C'était d'abord la musique qui l'a rendu possible. La scène que nous avons vécue, maintenant un souvenir fort, s'est constituée à la fois par la médiation de l'image de Bob Marley et à partir du déroulement dans le temps des histoires qu'il chantait.

La référence à l'affiche de Bob Marley rappelle nécessairement le mouvement constant qui se propose d'attirer les actions « des Marocains » autour non pas simplement d'une notion de la loi, mais vers la figure centrale de l'autorité politique et morale de l'État-nation, personnifiée par le roi au Maroc. La mise en place de la notion de culture se dessine en rapport avec la recreation constante de l'État-nation ; et les discours et pratiques venus « de partout » sont, dans la presse, à la télévision, dans les conversations et dans les cahiers des écoliers, organisés autour de l'idée de l'État-nation en relation avec la culture. C'est aussi, en dépit de cette tendance centrifuge, que le jeune épicière se réfère au monde de la musique pour dépasser la possibilité de s'intégrer à cette totalité, en se mettant en dehors de l'Islam, religion d'État. Ce n'est pas que les scènes du Maroc « possible » ne peuvent pas « intégrer » la musique rasta d'une manière ou d'une autre, mais ce que le jeune homme recherche dans la création d'une liberté à lui, en rapport avec cette musique, est en contradiction profonde avec les tableaux de la nation construits un peu à la manière des cartes des tribus dessinées par les agents coloniaux, qui présentaient les territoires entre nomades à la manière des états territoriaux européens. L'image de Bob Marley peut trouver sa place dans ce collage⁶.

Notre scène tend à démontrer que les médias modernes peuvent, à travers la présentation d'images apparemment sans aura, participer à la mise en place de mondes nouveaux (Benjamin, 1969). Pour comprendre ces autres mondes, l'analyse des pratiques qu'on peut observer ne dépend pas uniquement de l'étude minutieuse des interactions. Il est aussi important de prendre en compte comment les médiations les rendent possibles. On se retrouve, chercheur et interlocuteur, pris dans des filets de plusieurs cultures, de plusieurs *habitus* différents, situés les uns par rapport aux autres dans des formes de médiation variées, pas toujours identifiables en termes de supports ou d'institutions⁷. Entre nous deux, des communautés « identifiées » étaient certes, évoquées. Mais la chanson reggae et l'écriture étaient surtout destinées à faire oublier les communautés qui identifient les uns et les autres selon des critères juridiques et politiques.

Pourtant, elles participent aussi à une liste bien délimitée de genres musicaux. Ici, ce genre représentait « la Liberté ». C'est à partir d'une série de représentations tirée de telles listes que les références aux droits, à l'art, à notre monde étaient possibles. Les identifications culturelles étaient multiples. Mais, les cartes avaient été mélangées d'une manière créatrice. À la différence de mon interlocuteur du Front national, le jeune épicier a su combiner Bob Marley et mon identification comme européenne ou *nisraniyya* d'une manière qui a ouvert la possibilité de la mimesis⁸. C'est à partir du monde mis en scène par le portrait évoqué par la chanson que l'échange permettait non pas d'identifier et localiser la liberté, mais de la créer. La scène à Casablanca était possible grâce à une mimesis autour de l'image du chanteur jamaïcain. Ce n'était ni moi, ni le jeune homme qui pouvait libérer l'autre, seul ce troisième terme, qui nous permettait de nous reconnaître, nous laissait la possibilité de nous rencontrer. Bob Marley était bien « entre » nous deux⁹. Le partage de ces sons, de ces images, nous menait vers une confiance, vers une volonté de risque, et peut-être, d'être ensemble, qui allait au-delà des cartes des identités, des pouvoirs du collage, ou des questions de loi et du pouvoir patriarcal. À partir d'une chanson et d'une photo, un autre espace, ressenti comme plus varié, plus authentique que ces autres paysages, a été généré par cette médiation entre nous deux.

NOTES

1. BRECHT, B., *Brecht on Theatre. Selected notes and Essays*, trad. John Willet, London, New York, Meuthuen, Hill and Wang, 1964.
2. Je propose une lecture plus approfondie de ce « blocage » à partir du terme *arûbi* et de l'équivalent égyptien *baladi* dans l'article « Moving-about : Beauty Salons », Jean-Noël FERRÉ (éd.), *Visions of the West*, Oxford University Press, 1997.
3. Pour Gupta et Ferguson, les cartes de la « différence » sont à comprendre en relation à un système de pouvoir, où le refus de voir les interrelations tend à consolider les frontières entre « ici » et « là-bas », entre « nous » et « eux », et cela malgré toute la bonne volonté des chercheurs qui mettent en place des stratégies textuelles visant à augmenter la réflexivité et la sensibilité envers « l'autre » (Gupta et Ferguson, 1992, p. 17). Ainsi, les stratégies textuelles, ou les études interculturelles, où l'on comprend la réflexivité et l'approche de terrain comme une dialectique entre deux pôles, ici et là-bas ou le local et le global, voire le transnational, ne peuvent pas vraiment proposer des approches propres à poser des questions fondamentales sur la gestation des formes sociales et culturelles, et sur la relation entre ces formes et les mouvements et transformations en cours. Au sujet de ce que certains appellent « interculturel » voir Winkin, 1989. La question du mariage et de l'amour est traitée à partir de la question de cadres de représentation dans Ferrié, J.-N., 1997. Voir aussi Davis et Davis, 1989 et Naamane Gessous, 1987.
4. Cependant si le « Juif » est « autre » pour les « Français » (ici identifiés aux Chrétiens) ainsi que pour les Musulmans, les communautés juives ont souvent joué un rôle d'intermédiaire entre ces deux communautés.
5. Cela ne veut pas dire que ces espaces sont les seuls présents au Maroc, voir par exemple, Boughali, 1979, et Pandolfo, 1989.

6. La production et la réception des images font partie d'un seul processus. La maîtrise des normes modernes est fondamentale à la fois pour la production des images et pour la construction de soi-même. Les régularités des normes de visions modernes jouent un rôle essentiel dans la constitution du pouvoir de la monarchie marocaine. L'étude des portraits du roi du Maroc révèle que le « hors-champ » inclut non seulement des femmes en âge de procréer qui ne sont pas les filles du roi, mais aussi des jeunes gens ou des hommes ayant des postes de responsabilité. On peut lire la construction des pratiques sociales et politiques en rapport avec la construction de ce hors-champ. Voir Ossman, 1994.
7. Diverses approches de la définition des cultures et leurs inventions historiques sont aussi proposées dans les articles réunis par Gupta and Ferguson (1997), ainsi que la collection maintenant devenue classique de Hobsbaum et Ranger. Sur le Maghreb, voir l'ouvrage que je viens d'éditer à partir du programme « Pratiques culturelles au Maghreb, techniques et communication, images de soi » de l'Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, surtout les articles d'Amina Aouchar sur l'évolution des modes vestimentaires et d'Omar Carlier sur le hammam (Ossman, à paraître).
8. La connaissance de l'œuvre ou de l'artiste n'a que peu d'importance pour cet échange, car la médiation du chanteur ne correspond pas à un savoir particulier de celui-ci.
9. Ainsi, ces propos tout en adoptant l'approche plurielle de la mimesis proposée par Gunter Gebauer et Christoph Wulf (1991) me font douter de la possibilité d'identifier une mimesis propre à une culture donnée, qui, comme le propose Umberto Eco (1990) ferait en sorte de localiser le sens à partir d'une communauté pré-existante. De même, Georges Marcus écrit que la question actuelle est de savoir « comment rendre une description d'un processus culturel qui s'opère dans l'espace transculturel, dans des mondes qui sont parallèles, distincts, mais simultanés ». Il nous semble qu'il a oublié de préciser l'essentiel : comment identifier ces mondes, et par quel moyen les voir comme distincts (Marcus, 1995, p. 41). La prise en compte des nouvelles données de communication et d'échange aide à comprendre les cohérences qui font que ces mondes se différencient. L'attention aux médiateurs et aux modalités des médiations peut nous permettre de développer des approches plus concrètes de la genèse des communautés et du sens. Voir Appadurai, 1990 et Poster, 1995.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APPADURAI, A., « Disjunction and Difference in the Global Economy » in FEATHERSTONE, M. (ed.) *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, London, Sage Publications, 1990, p. 295-310.
- BENJAMIN, W., « Art in the Age of Mechanical Reproduction », in *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.
- BOUGHALI, M., *La Représentation de l'espace chez le Marocain illettré*, Paris, Anthropos, 1979.
- BRECHT, B., *Brecht on Theatre. Selected notes and Essays*, trad. John Willet, London/New York, Meuthuen, Hill and Wang, 1964.
- DAVIS, S. et DAVIS, D., *Adolescence in a Moroccan Town. Making Social Sense*, New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1989.
- ECO, U., *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- FERRIÉ, J.-N., « Lieux intérieurs et culture publique au Maroc », *Politix*,
— (éd.), *Visions de l'occident dans le Monde Arabe*, Turin, Fondation Agnelli, 1997 (version italienne) et Oxford, Oxford University Press, à paraître (version anglaise).

FRIEDMAN and BOWEN, *Nowhere. Space, Time and Modernity*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

GEBAUER, G. et WULF, C., *Mimesis. Culture. Art. Society*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1991 (orig. 1946).

GUPTA, A. et FERGUSON, J., « Beyond « Culture » : Space, Identity and the Politics of Difference », *Cultural Anthropology*, 7(1), 1992, p. 17.

— *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a field Science*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996.

— (eds), *Culture, Power and Place, Explorations in Critical Anthropology*, Durham and London, Duke University Press, 1997.

MARCUS, G., « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage » in DEVEREUX, L. et HILLMAN, R. (eds), *Fields of Vision. Essays in Films Studies, Visual Anthropology and Photography*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995, p. 41.

NAAMANE GESSOUS, S., *Au delà de toute Pudeur : La Sexualité féminine au Maroc*, Eddif, 1989.

OSSMAN, S., *Picturing Casablanca. Portraits of Power in a Modern City*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.

— « Cadres et Cadences : la télévision et l'organisation de l'espace et du temps à Casablanca », in BEAUGÉ, G. et CLÉMENT, J.-F. (éd.), *L'Image dans le Monde Arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

— (éd.) *Espaces et techniques de la communication au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, à paraître.

PANDOLFO, S., « Detours of Life : Space and Bodies in a Moroccan village », *American Ethnologist*, 16, 1, 1989.

POSTER, M., *The Second Media Age*, London, Polity Press, 1995.

RABINOW, P., *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, MIT Press, 1989.

WINKIN, Y., « La Communication interculturelle », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 2, 1989.