

**Cinéma documentaire et performativité des arts vivants : la médiation
filmique de la halqa dans *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* de
Thomas Ladenburger (2010)**

**Documentary Cinema and the Performativity of Living Arts: The
Filmic Mediation of the Halqa in *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs*
by Thomas Ladenburger (2010)**

ALAOUI SOLAIMANI Karima

Doctorante

LIMPACT : Langue Identité Média Patrimoine Culture Tourisme
Faculté des Lettres et des Sciences Humaine
Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc

El HILALI Mina

Professeur Habilité à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines,
Marrakech, Culture, Patrimoine.

LIMPACT : Langue Identité Média Patrimoine Culture Tourisme
FLSHM, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc

BENELBIDA Karima

Maître de conférences habilitée à la Faculté des Sciences Semlalia de Marrakech, Maroc ; et Chef
du Département des Humanités à la FSSM Marrakech

LIMPACT : Langue Identité Média Patrimoine Culture Tourisme

Date de soumission : 15/05/2026

Date d'acceptation : 27/07/2026

Pour citer cet article :

ALAOUI SOLAIMANI K. & al. (2026) «Cinéma documentaire et performativité des arts vivants : la médiation filmique de la halqa dans *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* de Thomas Ladenburger (2010)», Revue Internationale du chercheur « Volume 7 : Numéro 3 » pp : 13-28

Résumé

Cet article analyse *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* (Ladenburger, 2010) en tant que dispositif de traduction cinématographique d'un art vivant. L'étude interroge la capacité du documentaire à restituer la performativité de la *halqa*, forme de théâtre oral populaire marocain, à travers des choix esthétiques et narratifs spécifiques. Ancrée à la jonction entre cinéma documentaire et patrimoine culturel immatériel, la méthodologie articule l'analyse sémiologique de séquences-clés, sélectionnées selon leur richesse sémiotique et leur représentativité des dynamiques de transmission, et la confrontation avec les théories du cinéma documentaire. L'analyse met en évidence trois indicateurs filmiques de la performativité : la reconstruction de la circularité, la transposition de la dynamique participative et l'articulation éthique entre création et sauvegarde. Les résultats suggèrent que le documentaire n'archive pas seulement un art menacé, mais en reconfigure activement les conditions de transmission. La comparaison systématique avec *Transes* (Maanouni, 1982) et *Latcho Drom* (Gatlif, 1993) permet de situer cette approche dans le champ plus large de la documentation filmique des arts vivants. L'article ouvre également sur les enjeux contemporains de la patrimonialisation numérique et les nouvelles formes de circulation mondiale des pratiques immatérielles.

Mots-clés : cinéma documentaire, patrimoine immatériel, performativité, transmission intergénérationnelle, sémiologie filmique.

Abstract

This article analyzes *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* (Ladenburger, 2010) translates a living art into cinematic form. The study examines the documentary's capacity to render the performativity of the *halqa*, a Moroccan form of popular oral theatre, through specific aesthetic and narrative choices. Situated at the intersection of documentary cinema and intangible cultural heritage, the methodology combines the semiological analysis of key sequences, selected for their semiotic richness and representativeness of transmission dynamics, with documentary film theory. The analysis reveals three filmic indicators of performativity: the reconstruction of circularity, the transposition of participatory dynamics, and the ethical articulation between creation and preservation. The findings suggest that the documentary does not merely archive an endangered art, but actively reconfigures its conditions of transmission. A systematic comparison with *Transes* (Maanouni, 1982) and *Latcho Drom* (Gatlif, 1993) situates this approach in the broader field of documentary filming of living arts. The article also opens onto the contemporary stakes of digital heritage and new forms of global circulation of intangible practices.

Keywords: documentary cinema, intangible heritage, performativity, intergenerational transmission, filmic semiology.

Introduction

Dans le sillage des recherches sur la traduction filmique des pratiques culturelles vivantes, le documentaire *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* de Thomas Ladenburger (2010) représente un objet d'étude d'une rare richesse : celui d'un art vivant saisi au moment critique de sa transmission. Ce film porte sur la *halqa*¹, forme de théâtre oral populaire marocain fondée sur la circularité et l'interaction entre conteur et spectateurs. Art éphémère par nature, la *halqa* se déploie dans un espace partagé où la parole, le geste et le regard s'associent pour produire une expérience collective irréductible. La question qui s'impose est la suivante : comment le cinéma documentaire, médiatisé et reproductible, peut-il restituer la vitalité d'une telle pratique sans en trahir l'essence ?

La problématique peut se formuler ainsi : ***Dans quelle mesure le cinéma documentaire peut-il reconfigurer la performativité d'un art vivant comme la halqa tout en préservant les conditions de transmission patrimoniale ?*** L'hypothèse directrice est que le dispositif filmique de Ladenburger restitue la performativité de la *halqa* grâce à trois indicateurs analytiques : (1) la reconstruction filmique de la relation circulaire conteur-spectateurs, observée à travers l'analyse des cadrages et de la proximité caméra ; (2) la transposition de la dynamique participative vers le spectateur-cinéphile, analysée par le montage et les mouvements de caméra ; (3) l'articulation entre visée patrimoniale et démarche créatrice, observable dans les choix narratifs et éthiques du réalisateur.

L'approche mobilise la sémiotique triadique de Charles Sanders Peirce (1978) et la sémiotique structurale d'Algirdas Julien Greimas (1966) pour rendre compte d'opérations filmiques précises : la fonction iconique de la forme circulaire, l'organisation narrative de la transmission, les effets de sens du cadrage (Barthes, 1964) et la syntagmatique des séquences (Metz, 1971). Chaque référence est convoquée pour éclairer un phénomène filmique spécifique, et non à titre ornemental. L'originalité de cette étude réside dans l'analyse de la *halqa* non seulement comme objet patrimonial, mais comme dispositif relationnel dont le cinéma reconfigure simultanément les dimensions esthétiques, éthiques et performatives.

L'article s'organise en cinq sections : les fondements conceptuels (cinéma documentaire et *halqa*), la présentation du corpus et de la méthodologie, l'analyse du dispositif filmique et de la sémiologie de la mise en scène, les enjeux mémoriels et patrimoniaux, et la discussion critique articulée autour des limites et des perspectives comparatives.

¹ Nous conserverons ce terme, ainsi que ses dérivés, en italique dans la suite de l'analyse afin de souligner sa spécificité culturelle et de respecter son usage originel.

1. Cinéma documentaire et arts de la scène : fondements conceptuels

1.1. Le cinéma documentaire comme médiation du patrimoine immatériel

Le cinéma documentaire constitue un outil privilégié de médiation et de sauvegarde du patrimoine immatériel, postulat formulé avec précision par François Niney. D'après lui, le documentaire permet de transmettre des formes culturelles vivantes en préservant une part de leur temporalité et de leur contexte (Niney, 2003 : 45). L'apport de cette pratique audiovisuelle documentée est à double versant. Elle contribue tant à la restitution sensible d'un art menacé ou en mutation, qu'à la préservation de mémoires collectives marginalisées. Les travaux de Madeleine Labbé et Serge Chaumier sur la médiation culturelle des patrimoines immatériels montrent que la captation audiovisuelle constitue aujourd'hui l'une des modalités les plus efficaces de prolongation de ces pratiques, à condition que le dispositif de médiation ne réduise pas l'objet à sa seule dimension folklorisante (Labbé et Chaumier, 2021 : 87). Ladenburger évite précisément cet écueil en plaçant la relation maître-disciple au cœur de son dispositif. Sa démarche s'inscrit dans la perspective de Catherine Bizern, selon laquelle « la notion de récit en documentaire ne doit pas ramener le film à une linéarité obligée telle qu'on l'attend dans la fiction [...] Le documentaire, aujourd'hui, régénère et complexifie la notion de récit » (Bizern 2023 : 215).

Plusieurs documentaires illustrent la fonction patrimoniale en œuvre. *Transes* d'Ahmed Maanouni (1982) documente le groupe Nass El Guiwane ; Martin Scorsese, dans la préface qu'il rédige pour l'ouvrage d'Omar Sayed, écrit que ce groupe représente pour Casablanca ce que les Rolling Stones sont pour Londres et ce que les Beatles sont pour Liverpool (Sayed, 2010 : 9). *L'Image manquante* de Rithy Panh (2013) reconstruit le génocide khmer par figurines et archives. *La Mère de tous les mensonges* d'Asmaa El Moudir (2023) revient, par le biais de figurines et de la mémoire familiale, sur les émeutes marocaines du pain de 1981. *Fatna, une femme nommée Rachid* d'Hélène Harder (2025) retrace le parcours de Fatna El Bouih, ancienne prisonnière politique marocaine, dont le témoignage articule mémoire des années de plomb, engagement militant et transmission de l'expérience carcérale. Ces œuvres partagent une même conviction : le cinéma peut fonctionner comme espace de résistance à l'effacement des mémoires fragiles, chacune élaborant une stratégie différente entre archive, reconstitution et immersion.

1.2. La *halqa* : art de la scène et tradition orale

Tenant son appellation de sa configuration circulaire, la *halqa* renvoie étymologiquement à l'idée d'« assemblée ». Ibn Manzūr, dans *Lisān al-'Arab*, la définit comme « le rassemblement de personnes disposées en cercle » (Ibn Manzūr, 1981 : 968). Au Maroc, elle est l'une des plus anciennes formes

de spectacle public : elle investit souks, moussems et grandes places. Mohamed Hajji indique que son essor fut renforcé à l'époque coloniale par l'organisation du travail des artisans et le manque de loisirs (Hajji, 1988 : 3545-3546). Abdelhaï Sadiq la définit comme « un spectacle de la place publique où l'assistance participe fortement autant à la mise en scène qu'au dialogue » (Sadiq, 2014 : 27). Mina El Hilali ajoute que la performance du *hlaïqui* mêle préoccupations sociales, humour et fiction (El Hilali, 2014-2015 : 163).

Dans le documentaire de Ladenburger, la figure centrale est le *hakawati*,² conteur de *hikayāt*, légendes, mythes et fables, dont la performance repose sur l'intonation, le geste, le rythme et l'art de captiver le cercle. La *halqa* constitue ainsi un dispositif scénique vivant, déployé principalement à la place Jamaa el-Fna, véritable théâtre à ciel ouvert.

2. Présentation du corpus et protocole méthodologique

2.1. Le corpus : synopsis et justification

Al-Halqa, dans le cercle des conteurs est un documentaire de 90 minutes, écrit, réalisé, filmé et produit par Thomas Ladenburger (Ladenburger Filmproduktion, Allemagne). Il met en scène les performances orales d'Abderrahim El Maqori, dit Bariz, et ses interactions avec son fils et apprenti Zoheir. La photographie est assurée par Hannes Nehls, le montage par Lena Rem, la musique par Louis Soret, Jens Scheuter et Brahim Boukrim (*Tkitikat*), en collaboration avec le groupe Halqa Argan. Tourné en arabe, coproduit par des partenaires allemands et marocains, le film est sorti en 2010.

Le film suit le conteur Bariz et son fils en immersion dans les *halqas* de la place Jamaa el-Fna. À travers les performances orales et les interactions maître-disciple, les observations permettent de considérer comment la transmission de la tradition orale s'opère au quotidien, dans ses dimensions à la fois techniques, gestuelles et relationnelles. La médina de Marrakech est classée au patrimoine mondial de l'Unesco en 1985, et la place Jamaa el-Fna est proclamée chef-d'œuvre du patrimoine oral immatériel de l'humanité en 2001, avant d'être officiellement inscrite sur les listes représentatives du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en 2008.

Le projet résulte de quatre années d'enquête soutenues par le DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst, office allemand d'échanges universitaires). Ce long compagnonnage, au cours

² La distinction entre *hakawati* et *hlaïqui* recouvre deux registres : le premier désigne le conteur centré sur le récit et la mémoire collective ; le second renvoie plus largement à l'animateur d'un cercle, à dimension spectaculaire et divertissante. Le terme *hakawati* est surtout attesté au Levant (Syrie, Liban, Palestine, Jordanie) ; au Maghreb, le terme courant est *hlaïqui*, dont l'usage peut parfois prendre une connotation péjorative.

duquel Ladenburger séjourne régulièrement à Marrakech, notamment à l'ESAV (École supérieure des arts visuels) garantit la profondeur de l'immersion et distingue ce film d'une approche touristique ou épisodique. La collaboration du musicien Louis Soret, initié aux traditions marocaines, renforce la dimension de dialogue interculturel. La démarche du réalisateur n'est pas sans rappeler l'intérêt de René Euloge pour les traditions orales, tel qu'il apparaît dans son travail de collecte et de traduction des *Chants de la Tassaout*, de Mririda n'Aït Attik (1963).

2.2. Protocole méthodologique : sélection des séquences et outils d'analyse

La méthodologie repose sur l'analyse de quatre séquences-clés, sélectionnées selon trois critères cumulatifs : (1) leur représentativité narrative (chaque séquence correspond à un moment charnière du récit documentaire) ; (2) leur richesse sémiotique (chacune mobilise un système de signes visuels et sonores dense et analysable) ; (3) leur capacité à rendre observable l'une des trois dimensions de la performativité retenues dans l'hypothèse. La saturation analytique, soit le moment où l'examen de nouvelles séquences n'apporte plus d'élément nouveau à la modélisation, a été atteinte au quatrième niveau d'analyse, ce qui valide empiriquement le choix du corpus de séquences.

Le tableau suivant présente le protocole analytique, articulant indicateurs théoriques, séquences observées et outils d'analyse mobilisés.

Indicateur de performativité	Séquence(s) observée(s)	Paramètres filmiques analysés	Outil théorique principal
Reconstruction de la circularité	Scène d'ouverture, Jamaa el-Fna ; performances en cercle	Type de plan, angle de caméra, axe de prise de vue, travellings circulaires	Iconicité peircienne (1978) ; Mitry (1963)
Transposition de la dynamique participative	Plans sur les spectateurs ; raccords regard entre conteur et public	Montage, raccords de regard, plans rapprochés sur les visages	Metz (1971) ; Barthes (1964)
Transmission intergénérationnelle	Séquences maître-disciple ; séquence du hammam ; déplacements à Fès et Taroudant	Proximité caméra, durabilité des plans, gros plans gestuels	Bourdieu (1972) ; Ong (2014) ; Foucault (2001)
Articulation éthique patrimoine/création	Ellipses narratives ; séquences du foyer et de la tangia	Ellipse, hors-champ, travail sonore	Davallon (2016) ; Kirshenblatt-Gimblett (2004)

L'articulation de ces différents outils d'analyse permet de relier les paramètres filmiques observables aux significations culturelles et patrimoniales qui leur sont associées, tout en limitant les risques d'une lecture exclusivement discursive du film.

3. Dispositifs filmiques et sémiologie de la mise en scène de la *halqa*

3.1. Cadrage et montage : construire la transmission

Dès la séquence d'ouverture, le cadrage opère une médiation entre deux générations : le père-maître et le fils-disciple. La caméra adopte une posture d'observation discrète, caractéristique du cinéma direct, en privilégiant les gros plans sur les mains et les visages, et les plans d'ensemble pour saisir la respiration du cercle. Ce double registre, de l'intime au collectif, traduit la tension constitutive de la *halqa* entre parole singulière et espace partagé.

Le montage prolonge ce travail. Par les raccords, reprises et plans prolongés, les données filmiques révèlent la lente sédimentation du savoir. Jean Mitry formule ce principe avec précision : « Le plan n'est pas une portion d'espace et de temps prélevée dans la réalité ; il est un fragment construit, choisi, isolé, qui n'a de signification qu'en fonction des autres fragments auxquels il est relié » (Mitry, 1963 : 181). Chaque séquence fonctionne dès lors comme une strate mémorielle en acte. Au sens peircien, le cercle filmé opère comme icône : sa forme visuelle reproduit la structure sociale et mémorielle qu'il représente.

Les observations conduisent à considérer le réalisme filmique moins comme enregistrement du réel que comme style. René Prédal formule cette distinction : « le réalisme est en fait à la fois une tendance “naturelle” de tout le cinéma, un genre et surtout une manière de voir, c'est-à-dire, précisément, un style » (Prédal, 2007 : 35). Le cadrage, tantôt serré sur le geste, tantôt élargi sur le cercle avec le minaret de la Koutoubia en arrière-plan, matérialise cette vision : non pas enregistrer la *halqa*, mais en construire l'expérience pour un spectateur à distance.

3.2. La place Jamaa el-Fna : espace symbolique et scène performative

La séquence de traversée de la place Jamaa el-Fna excède la simple localisation. « Jamaa » signifie « réunion » et « mosquée » ; « Fna » renvoie à « cour » mais aussi à « extinction » et « pitié ». Cette stratification sémantique est lisible dans la manière dont la caméra filme le passage : non comme un déplacement, mais comme un franchissement de seuil initiatique. Martine Joly invite à situer le message visuel dans le schéma de la communication et à en comparer les usages aux productions humaines instaurant un rapport entre l'homme et le monde (Joly, 1993 : 46). Le plan qui montre le

maître et l'apprenti entrant sur la place remplit cette fonction, en ce qu'il instaure un rapport entre histoire personnelle, mémoire collective et espace sacré.

Youssef Ait hammou confirme la légitimité de ce croisement : « En tant que bien culturel, le cinéma peut légitimement se transformer en bien patrimonial à l'instar des kasbahs, des monuments historiques, des quartiers célèbres [...] de la tradition orale, [...] de Jama el-fna... » (Ait hammou, 2015 : 21). Jean-Luc Godard formule la même dialectique : « le reportage n'a d'intérêt qu'inséré dans la fiction, mais la fiction n'a d'intérêt que si elle se vérifie dans le documentaire » (Godard, 1962 : 21). La place n'est donc pas un décor ; elle est un opérateur de sens.

3.3. Le hammam et les routes de la *halqa* : espaces de l'initiation

La séquence du hammam constitue le pivot initiatique du film. La caméra privilégie les plans de vapeur, de lumière tamisée et d'ombre progressive : le montage accompagne Zoheir dans un passage symbolique, de l'état d'apprenti à celui de *hlaïqui*. Le choix de l'ellipse narrative, c'est-à-dire donner à voir moins le hammam de l'intérieur que ses effets sur le visage du jeune homme à la sortie, traduit en termes filmiques ce que les théories du rite de passage décrivent comme la phase de « liminalité » (Van Gennep). La *tangia* et le foyer à feu (*fõrnaçi*) participent de la même logique d'épreuve symbolique.

Les déplacements à Fès et à Taroudant élargissent l'espace de la transmission et montrent que la *halqa* vit sur des places moins célèbres. La confrontation du disciple à de nouveaux publics, notamment des spectateurs âgés, témoins d'une pratique qui les précède, constitue une évaluation en situation réelle rendue sensible par le cadrage. C'est ici que la formule de Skounti prend son sens : « Cette sublimation du même sait aussi fabriquer du différent aux moments des grandes transitions culturelles » (Skounti, 2011 : 26).

4. Enjeux mémoriels et patrimoniaux de la médiation documentaire

4.1. Transmission intergénérationnelle : la relation maître-disciple

La relation maître-disciple structure l'architecture même du documentaire. La transmission ne passe pas par le discours seulement : les données filmiques révèlent qu'elle s'effectue par imprégnation corporelle. Pierre Bourdieu précise que « la transmission culturelle s'opère pour une large part à travers l'incorporation de schèmes pratiques dans le corps socialisé » (Bourdieu, 1972 : 178). L'analyse met en évidence ce processus : l'apprenti observe, imite, répète ; il acquiert progressivement une gestuelle, un tempo et un rapport à l'espace public.

Walter J. Ong rappelle que « la parole orale est profondément liée à la mémoire ; elle est événement et non objet » (Ong, 2014 : 31). Dans la séquence où le maître corrige le timing d'une pause narrative du fils, le montage juxtapose le geste du père et sa reprise par le fils, créant une micro-narration de la transmission en acte. Michel Foucault soutient que le rôle d'un maître est moins d'expliquer que de « s'inquiéter du souci que celui qu'il guide peut avoir de lui-même » (Foucault, 2001 : 6). Le père-conteur du documentaire incarne exactement cet ethos.

Skounti saisit la dynamique de cette transmission lorsqu'il affirme que « les éléments du patrimoine immatériel transcendent les individus, ils passent d'une génération à l'autre comme les gènes passent des ascendants aux descendants » (Skounti, 2011 : 26). Le documentaire accompagne ce mouvement, voire le consacre, en filmant les rituels de préparation et les gestes ordinaires : autant d'éléments qui témoignent d'une éthique de la transmission davantage que d'une technique.

4.2. La *halqa* : mémoire vivante et fragilité du patrimoine oral

Juan Goytisolo souligne la portée universelle de la *halqa* lorsqu'il déclare que la disparition d'un conteur traditionnel représente une perte de mémoire collective plus grave que celle de deux cents auteurs à succès (Goytisolo, cité par Schmitt, 2008 : 45). C'est dans cette veine que Ladenburger filme l'art du *hlaïqui* ; non pour archiver un folklore, mais pour éprouver les conditions de persistance d'une pratique.

Jean Davallon apporte un cadre analytique complémentaire : « la valeur patrimoniale n'est donc pas inscrite dans l'objet lui-même mais, tout au contraire, relève d'un processus où la communication est centrale » (Davallon, 2016 : 15-16). Mis à l'œuvre dans le documentaire, ce principe fait de la *halqa* non une archive passive, mais l'inscrit dans un processus communicationnel qui en redéfinit la valeur. Barbara Kirshenblatt-Gimblett prolonge cette réflexion lorsqu'elle souligne que « l'objet patrimonial ne se contente pas de transmettre un savoir ou une esthétique, il véhicule des valeurs, des discours, et participe à la construction d'une mémoire collective » (Kirshenblatt-Gimblett, 2004 : 58). Une fois médiatisée, la *halqa* cesse d'être uniquement objet de transmission pour devenir objet de création.

4.3. Circularité filmique et reconfiguration de la mémoire

La circularité de la *halqa* se déploie dans le film comme un principe organisateur visuel et éthique. Les travellings circulaires et les panoramiques ne sont pas de simples choix formels : ils transposent à l'écran la logique de réciprocité qui définit la *halqa*. La caméra devient un « spectateur modèle » au sens de Metz : elle ne détruit pas la performativité, elle la redistribue vers un public absent. Du cas particulier du dispositif filmique à une réflexion générale, Bourdieu rappelle que « la tradition n'est pas une forme figée, elle est un processus vivant, en perpétuelle transformation, qui s'adapte aux

exigences du présent » (Bourdieu, 1979 : 456). Filmée, la *halqa* prend place dans ce continuum : chaque projection est une réactivation possible.

4.4. La « *halqa* » à l'ère numérique : enjeux contemporains de transmission et de circulation

La question de la transmission de la *halqa* ne peut aujourd'hui se poser indépendamment des transformations induites par le numérique. Les plateformes audiovisuelles (YouTube, Vimeo, TikTok) et les archives numérisées modifient en profondeur les conditions de circulation des pratiques culturelles immatérielles, en les délocalisant, en les fragmentant et en les rendant accessibles à des publics mondiaux qui n'ont jamais fréquenté la place Jamaa el-Fna. Chiara De Cesari et Michael Johansson ont montré que ces nouvelles formes de circulation créent simultanément des opportunités de visibilité globale et des risques de décontextualisation et de folklorisation (De Cesari et Johansson, 2022 : 134). Les résultats de la présente étude suggèrent que le documentaire de Ladenburger, par l'intégrité de son dispositif d'immersion, constitue précisément un contre-modèle à cette folklorisation.

Dans le champ du patrimoine culturel immatériel, l'Unesco et les organismes nationaux de sauvegarde recourent de plus en plus au documentaire et à l'archive audiovisuelle comme outils de « patrimonialisation proactive » (Bortolotto, 2020 : 45). Laurajane Smith et Natsuko Akagawa soulignent cependant que toute opération de documentation est nécessairement sélective et qu'elle implique des choix épistémiques et éthiques qui redéfinissent l'objet qu'elle prétend conserver (Smith et Akagawa, 2022 : 12). L'analyse de *Al-Halqa* invite ainsi à réfléchir aux conditions dans lesquelles un dispositif audiovisuel peut devenir un vecteur non seulement de conservation, mais de génération active de nouvelles conditions de transmission.

5. Discussion critique : apports, comparaison et limites

5.1. Comparaison systématique avec d'autres documentaires d'arts vivants

L'analyse de *Al-Halqa* prend sa pleine signification scientifique lorsqu'elle est mise en perspective comparative. Le tableau suivant confronte les trois films selon des axes homogènes.

Critère	<i>Al-Halqa</i> (Ladenburger, 2010)	<i>Trances</i> (Maanouni, 1982)	<i>Latcho Drom</i> (Gatlif, 1993)
Art documenté	<i>Halqa</i> marocaine (conte oral)	Musique / Nass El Guiwane	Musique rom (Inde → Espagne)

Posture du cinéaste	Immersion longue (4 ans) ; regard extérieur bienveillant	Regard intérieur ; complicité avec les artistes	Regard nomade ; poésie visuelle sans commentaire
Objet central	Le moment de la transmission (relation maître-disciple)	La performance arrivée à maturité (célébration)	L'itinérance comme métaphore de la transmission
Rapport à la performativité	Circularité filmée ; gros plans gestuels ; présence corporelle	Plans d'ensemble ; énergie collective ; transe	Absence de commentaire ; musique comme fil conducteur
Enjeu patrimonial	Explicite : centré sur la menace et la transmission	Présent, mais secondaire par rapport à la célébration	Implicite : diaspora rom et mémoire collective

Les observations permettent de considérer que *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* se distingue sur un point décisif : l'objet du film n'est pas un art dans sa pleine expression, mais son moment de fragilité et de transmission. Là où Maanouni célèbre et où Gatlif métaphorise, Ladenburger documente un processus. Cette spécificité justifie l'intérêt analytique du corpus choisi et fonde la contribution théorique de l'article.

5.2. Apport spécifique et positionnement dans la littérature

Par rapport à la littérature existante sur le cinéma documentaire en général (Bizern, 2023), et marocain (Ait hammou, 2015 ; Cherqui, 2015 ; Arab, 2015) et sur le patrimoine immatériel (Davallon, 2016 ; Kirshenblatt-Gimblett, 2004 ; Smith et Akagawa, 2022), les résultats de cette étude apportent trois contributions identifiées. Premièrement, l'analyse met en évidence la notion de « performativité filmique » à travers trois indicateurs observables, ce que les travaux généraux sur le documentaire patrimonial ne font pas. Deuxièmement, elle articule l'éthique de la transmission orale (Foucault, Ong) avec la poétique du cadrage, passant du niveau discursif au niveau formel. Troisièmement, elle propose un protocole analytique exportable à d'autres documentaires d'arts vivants.

5.3. Limites de l'étude

La présente étude comporte plusieurs limites que la rigueur scientifique impose de formuler explicitement.

La première est structurelle : l'analyse porte sur un corpus constitué d'un seul documentaire. Si ce choix est justifié par la singularité et la richesse du film de Ladenburger, il limite la portée

généralisatrice des conclusions. Le modèle analytique proposé, en particulier le protocole fondé sur les trois indicateurs de performativité, devrait être testé sur un corpus élargi pour en évaluer la robustesse.

La deuxième limite tient à l'absence d'enquête directe auprès du réalisateur. Le travail repose entièrement sur l'analyse du film tel qu'il se donne à voir, sans accès aux rushes ni aux entretiens avec Thomas Ladenburger. Une part de l'intentionnalité créatrice demeure donc inférentielle ; ce parti pris est néanmoins cohérent avec une approche sémiologique qui privilégie le texte filmique sur l'intention de son auteur.

La troisième limite concerne la méthodologie : l'étude a retenu l'analyse filmique comme protocole central, au détriment des données de réception. Il n'est donc pas possible, à partir de ce seul dispositif, de mesurer comment le film est perçu et approprié par différents publics, tels que les spectateurs, les chercheurs ou les praticiens de la *halqa*. L'hypothèse de la « performativité transposée » reste ainsi à être validée par des études de réception.

Enfin, la quatrième limite concerne le corpus bibliographique mobilisé. Malgré l'intégration de travaux récents sur le cinéma documentaire, notamment l'ouvrage dirigé par Catherine Bizern (*Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée*, 2023), la bibliographie mobilisée demeure en partie antérieure à 2015. Les travaux récents sur la patrimonialisation numérique, les archives audiovisuelles participatives et les nouvelles formes de circulation des pratiques immatérielles n'ont été que partiellement intégrés. Des travaux comme ceux de De Cesari et Johansson (2022), Smith et Akagawa (2022) ou Bortolotto (2020) ouvrent des perspectives que cet article ne fait qu'esquisser.

Ces limites délimitent précisément le programme d'une recherche future : extension comparative à d'autres documentaires d'arts vivants ; études de réception différentielle ; analyse des nouvelles formes numériques de diffusion de la *halqa* ; et enquêtes ethnométhodologiques auprès des praticiens.

Conclusion

L'analyse du documentaire *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* de Thomas Ladenburger conduit à un constat d'ensemble : le dispositif filmique peut devenir un opérateur actif de transmission et d'actualisation patrimoniale. L'analyse met en évidence que le film transpose la *halqa* en régime filmique par trois équivalences structurelles : la circularité spatiale se traduit par les travellings circulaires ; la gestualité du conteur est restituée par les gros plans sur les mains et le visage ; la dynamique participative est transposée vers le spectateur par le montage immersif et le travail sonore.

Ces trois opérations ne sont pas de simples procédés esthétiques : elles constituent les preuves filmiques de l'hypothèse initiale.

Les résultats suggèrent que le documentaire agit selon une double logique : il archive une pratique menacée tout en produisant un effet de présence qui engage le spectateur dans une expérience participative. La comparaison avec *Transes* et *Latcho Drom* révèle la spécificité de l'approche de Ladenburger : l'immersion longue et le centrage sur la relation maître-disciple en font moins un film sur un art qu'un film sur le moment critique de sa transmission, c'est-à-dire sur l'acte même par lequel une mémoire collective se perpétue ou s'éteint.

Au-delà du cas étudié, les observations conduisent à formuler une proposition théorique plus large : le cinéma documentaire, lorsqu'il porte sur des arts vivants, ne se réduit pas à une fonction d'archive. Il constitue un espace actif de transmission culturelle, dans lequel les choix formels, cadrage, montage, travail sonore, ne décrivent pas seulement la pratique ; ils la prolongent, la reconstruisent et en reconfigurent les conditions de vie. En ce sens, le réalisateur n'est pas seulement un témoin ; il est un acteur de la transmission.

Cette proposition invite à dépasser la distinction classique entre cinéma et patrimoine pour envisager le documentaire comme un dispositif d'agency culturelle : un acte par lequel une pratique immatérielle, extraite de son espace naturel, accède à une nouvelle forme d'existence. Dans un contexte où les plateformes numériques reconfigurent profondément les conditions de visibilité et de circulation des arts vivants, cette réflexion sur le documentaire comme vecteur de génération des pratiques immatérielles trouve une résonance particulièrement urgente. L'histoire de la *halqa* et de sa traduction cinématographique n'est pas seulement l'histoire d'un art menacé : c'est l'histoire d'une mémoire qui cherche et trouve de nouvelles formes pour continuer à être

ANNEXES



Annexe 1 : Affiche du documentaire *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* (*Al-Halqa, Im Kreis der Geschichtenerzähler, Al-Halqa, fī da'irat alhakawātiyyīn*) de Thomas Ladenburger (2010).

Source : Étonnants voyageurs.

Bibliographie

- Ait hammou, Y. (2015), Patrimoine et patrimonialisation du cinéma marocain. In A. Sijilmassi (dir.), *Plein feu sur le patrimoine cinématographique marocain* (pp. 19-45). Imouzzar : Ciné-Club Imouzzar.
- Arab, A. (2015), De l'importance du patrimoine filmique. In A. Sijilmassi (dir.), *Plein feu sur le patrimoine cinématographique marocain* (pp. 3-17). Imouzzar : Ciné-Club Imouzzar.
- Balandier, G. (1968), Tradition et continuité. *Cahiers internationaux de sociologie*, 44, 1-12.
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, 40-51.
- Bortolotto, C. (2020), Safeguarding as document, documentation as safeguard. *Museum International*, 72(1-2), 42-53.
- Bizern, C. (dir.). (2023). *Cinéma documentaire : Manières de faire, formes de pensée*, Crisnée : Yellow Now / Addoc.
- Bourdieu, P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève : Droz.
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- Bresson, R. (1975), *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Cherqui, A. (2015), Le documentaire et l'écriture contre l'oubli. In A. Sijilmassi (dir.), *Plein feu sur le patrimoine cinématographique marocain* (pp. 46-56). Imouzzar : Ciné-Club Imouzzar.
- Davallon, J. (2016), Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle. *Sciences de la société*, 99, 15-29.
- De Cesari, C., & Johansson, M. (2022), Heritage and the digital. *Heritage & Society*, 15(2), 126-148.
- El Hilali, M. (2014-2015), *Impact du tourisme sur le Patrimoine Culturel Immatériel : le cas de la place Jamaa el-Fna de Marrakech* (thèse de doctorat non publiée). Université Cadi Ayyad, FLSHM, Marrakech.
- El Moudir, A. (réalisatrice). (2023), *La Mère de tous les mensonges* [film documentaire, 96 min]. Maroc/Égypte/Qatar.
- Foucault, M. (2001), *L'Herméneutique du sujet : cours au Collège de France, 1981-1982*. Paris : Gallimard/Seuil.
- Gatlif, T. (1993). *Latcho Drom* [film documentaire, 103 min]. France : La Sept ARTE.
- Godard, J.-L. (1962), Interview avec Jean-Luc Godard. *Cahiers du cinéma*, 138, 20-24.
- Greimas, A. J. (1966), *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- Hajji, M. (1988), *La Grande Encyclopédie du Maroc* (T. 11). Rabat : GEP.
- Harder, H. (réalisatrice). (2025), *Fatna, une femme nommée Rachid* [film documentaire, 94 min]. Maroc, France, Belgique.
- Ibn Manzūr. (1981), *Lisān al- 'Arab* (6 vol.). Le Caire : Dār al-Ma'ārif.



- Joly, M. (1993), *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- Joly, M. (2005), *L'image et les signes*. Paris : Armand Colin.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004), Intangible heritage as metacultural production. *Museum International*, 56(1-2), 52-65.
- Labbé, M., & Chaumier, S. (2021), *Médiation et patrimoine immatériel : enjeux contemporains*. Paris : L'Harmattan.
- Ladenburger, T. (réalisateur/producteur). (2010), *Al-Halqa, dans le cercle des conteurs* [film documentaire, 90 min]. Allemagne/Maroc : Ladenburger Filmproduktion.
- Maanouni, A. (1981). *Trances (Al-Hal)* [film documentaire, 87 min]. Maroc : Centre Cinématographique Marocain.
- Metz, C. (1971), *Langage et cinéma*. Paris : Larousse.
- Mitry, J. (1963), *Esthétique et psychologie du cinéma* (T. 1). Paris : Éditions Universitaires.
- Niney, F. (2003), *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Ong, W. J. (2014 [1982]), *Oralité et écriture : la technologisation du mot* (trad. J.-J. Thomas). Paris : Les Belles Lettres.
- Panh, R. (2013), *L'Image manquante* [film documentaire, 92 min]. Cambodge/France : Bophana Production.
- Peirce, C. S. (1978), *Écrits sur le signe* (trad. G. Deledalle). Paris : Seuil.
- Prédal, R. (2007), *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Cerf/Corlet.
- Sadiq, A. (2014), *Nass El Ghiwane : 40 ans de chanson protestataire marocaine*. Marrakech : Insight Editions.
- Sayed, O. (2010), *Ahmed Maanouni : itinéraire d'un cinéaste*. Casablanca : Éditions La Croisée des Chemins. [Préface de Martin Scorsese]
- Schmitt, J.-C. (2008), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris : Gallimard.
- Skounti, A. (2011). Éléments pour une théorie du patrimoine culturel. In A. Skounti & O. Tabbaa (dir.), *De l'immatérialité du patrimoine culturel* (pp. 22-32). Marrakech : Unesco.
- Smith, L., & Akagawa, N. (2022). *Intangible Heritage* (2^e éd.). Londres : Routledge.
- Taylor, D. (2020). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (réimp. ann.). Durham : Duke University Press.