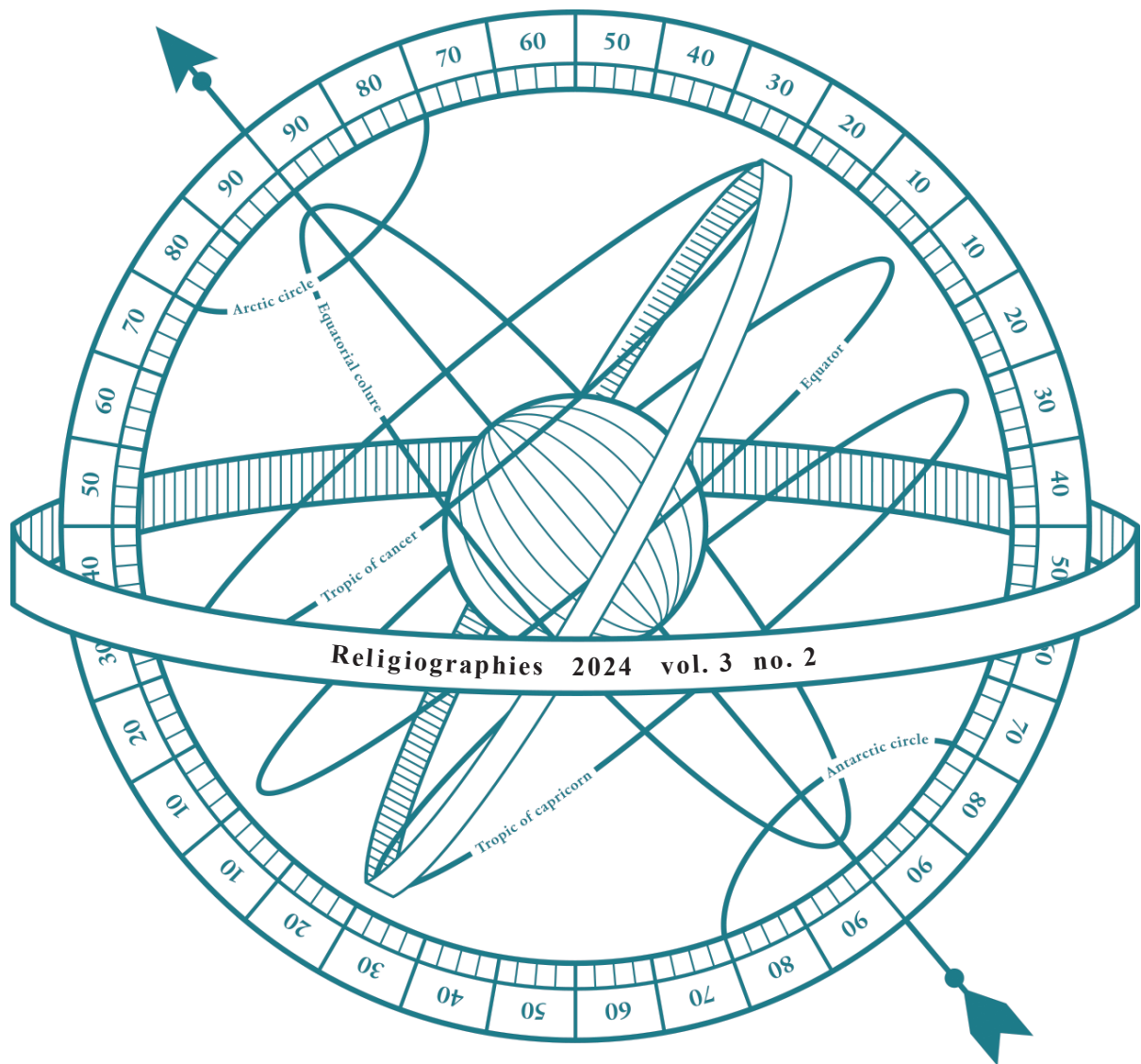


Religiographies



Special Issue

“Reviving Muhyi al-Din: Contemporary Uses of
Ibn ‘Arabi’s Thought and Reinventions of Islam”

edited by

Mark J. Sedgwick and Gregory Vandamme

Heterography 1:

«*Looking for Muhyiddin*» (original French version) Nacer Khemir

DOI: <https://doi.org/10.69125/Religio.2024.v3.n2.137-145>



This work is licensed under the Creative Commons [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International]
To view a copy of this license, visit:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Avec *Looking for Muhyiddin* (2012), Khemir explore la vie et l'œuvre du mystique Ibn 'Arabi, à travers une quête personnelle dans la vie quotidienne. Ce film raconte d'un homme qui doit rentrer dans son pays pour enterrer sa mère. Le protagoniste fait une promesse à son père qui va l'entraîner derrière un certain Shaykh Muhyiddin. Dans sa quête de cet homme il découvre à travers ses rencontres l'enseignement d'Ibn 'Arabi. Guidé par son maître, il va ainsi passer d'Oxford à Grenade, de Séville à Fès, de Murcie à Istanbul, de Cordoue à Konya, de New York à Sanaa et enfin de Tunis à Damas. Il rencontre à chaque étape des amis du Shaykh, qui lui parlent de lui chacun dans sa langue. Ainsi on passe de l'Arabe à l'Espagnol, de l'Anglais au Français, et de l'Italien au Turc. Ce film documentaire, à la croisée de l'histoire et de la quête spirituelle, reflète la profonde admiration de Khemir pour les grands maîtres soufis. Dans cette hétérographie le cinéaste raconte comment le film est né.

«*Ma patrie est une valise... Ma valise, ma patrie*»

Mahmoud Darwich, poète palestinien



Cliquez sur l'image pour la bande-annonce.

Ma valise est une valise rouge que je traîne comme un fil dans mon film *Looking for Muhyiddin*. La première fois que j'ai quitté la Tunisie par bateau, j'avais emporté avec moi une imposante valise rouge. Dans mon premier film «L'histoire du pays du bon Dieu,» dès le départ du jeune homme qui souhaitait quitter ce pays, il portait également une valise, mais à l'époque, celle-ci était en bois. Aujourd'hui, ma vieille valise en bois me sert à conserver toute ma correspondance.



Tout avait commencé un après-midi, dans un café parisien. Ma femme et moi étions installés à une table ensoleillée. Depuis mon arrivée à Paris quelques années plus tôt, les journées ensoleillées étaient pour moi une véritable bénédiction. Pendant les mois d'hiver, la ville se trouvait plongée sous un voile gris pendant des semaines. Entre le métro et l'absence de lumière, j'avais l'impression de vivre sous terre, à tel point que pendant des années, avant de m'acclimater, j'avais marqué dans un petit carnet les cafés ensoleillés le matin et ceux de l'après-midi. Le soleil, pour moi, et surtout la lumière, étaient une sorte de don précieux. Je viens d'un pays où la lumière est si exceptionnelle qu'elle a inspiré le grand peintre Paul Klee, qui avait déclaré devant la ville de Kairouan: «La couleur et moi faisons un; je suis peintre.» Ainsi, je me retrouvais assis au soleil, un après-midi de 2006 en plein hiver, avec un air déprimé, suite aux refus de presque tous les festivals européens de projeter mon film «Bab'Aziz,» comme s'ils s'étaient donné le mot. Ma femme me demanda alors quel était mon désir le plus profond, et je lui répondis sans hésitation: changer de métier. Elle me dit:

– Tu ne veux plus être cinéaste ?

– Si, mais je n'ai plus envie de passer dix ans à mendier de l'argent pour produire un film, comme «Bab'Aziz,» pour, qu'à la fin, personne ne le voie !

– Tu exagères, me dit-elle, dressons une liste des films que tu aimerais réaliser, mais avec des petits moyens, à notre hauteur, que l'on peut rassembler.

J'ai presque toujours tourné en pellicule, surtout en 35 mm. Je me suis dit qu'il était peut-être temps de passer au numérique... Nous avons donc établi une liste, et elle m'a posé la question:

– Par quel film souhaites-tu commencer ?

– Par le film sur Ibn 'Arabi.

C'est alors que j'ai découvert qu'il y avait un symposium sur Ibn 'Arabi au Caire. Elle me dit:

– Prenons des billets, nous y allons !

C'était cher pour ma bourse, entre le vol et l'hébergement!

Nous avons finalement trouvé un logement peu onéreux dans le couvent des frères Dominicains, d'autant plus qu'un certain Osman Yahia y avait passé quinze ans de sa vie à établir le texte des «*al-Futuh al-Makkiyya*,» l'ouvrage central du Grand Maître. La coïncidence est belle à signaler. Pendant mon séjour, avec ma petite caméra, j'ai filmé quelques scènes dans la pièce où il avait travaillé tout ce temps, guidé dans ma visite par le vieux gardien qui l'avait connu.

Au Caire, j'ai rencontré une dizaine de spécialistes, dont Denis Gril et d'autres. À ce moment-là, j'avais pris conscience de la complexité de réaliser un film sur le *shaykh al-akbar*. Je ne voulais pas une étude, une vulgarisation, ou un discours. Pour moi, il s'agissait d'un véritable film. J'étais convaincu que la meilleure approche consistait à interroger les personnes qui avaient travaillé sur son œuvre, surtout que chacun avait sa manière d'approcher Ibn 'Arabi, comme s'il était un diamant précieux aux multiples facettes, et que chacun s'est appliqué à découvrir le sens caché d'une de ces facettes.

J'avais pris conscience qu'il me fallait aussi trouver la facette qui allait me guider vers lui, en tant que cinéaste. Chacun avait ses raisons d'aimer le Maître; il suffisait de leur poser une seule question : comment avaient-ils découvert Ibn 'Arabi et qu'avaient-ils trouvé dans cette rencontre ? Je ne voulais pas simplement enchaîner les interviews, mais plutôt engager une véritable approche et exploration, car il était connu que le Maître était très difficile d'accès.

J'avais envie de donner le sentiment que le Maître était encore avec nous, vivant, surtout que je ne le cherchais pas dans le passé, mais dans notre présent. D'ailleurs, ce n'était pas une idée mais la sensation que j'avais moi-même en lisant ses textes aujourd'hui. Mais, comme dans tout récit, il fallait partir de soi pour entreprendre un voyage. À l'époque, ma mère venait de décéder, ce qui m'avait profondément affecté. J'ai donc décidé de partir de ce point-là pour construire le récit. Le hasard des rencontres et les possibilités que chaque jour nous offrait ont joué un rôle crucial.

Le film a nécessité quatre années de tournage par intermittence. Nous n'avions ni production ni budget, et nous avons dû saisir les occasions qui se présentaient. Ainsi, lors d'une invitation en Espagne pour présenter mon film «Le Collier perdu de la colombe,» bénéficiant d'une prise en charge des voyages et de l'hôtel par les organisateurs de l'évènement, je me suis fait accompagner par une petite équipe et c'est ainsi que j'ai réalisé la partie du film tournée à Grenade, tout en assurant mes interventions et conférences. Et le film, au gré des invitations, s'est construit petit à petit. Je détournais une partie du temps de ma présence

dans un pays ou une ville pour filmer quelques séquences.

C'est véritablement avec des bouts de ficelle que le film s'est constitué. Lors d'un symposium organisé à Oxford, la Muhyiddin Ibn 'Arabi Society avait souhaité que je vienne pour présenter mon film «Bab'Aziz.» Cette occasion m'avait également permis de filmer James Morris, Stephen Hirtenstein et d'autres. J'avais d'ailleurs abordé James dans le jardin d'un des collègues d'Oxford, lui demandant s'il pouvait nous parler d'Ibn 'Arabi. Il m'avait répondu qu'il avait à peine une demi-heure devant lui avant d'intervenir au symposium par la suite. Et j'ai dû le filmer, sur le champ, sur place, dans ce jardin. Cependant, dès qu'il s'est mis à évoquer le Maître, le temps n'avait plus d'importance...

Chacun portait en lui un trésor, un amour secret pour Ibn 'Arabi. Il fallait trouver le moyen filmique de recueillir tout cet amour, de le rendre palpable et, surtout, de le transmettre discrètement aux spectateurs. Il était essentiel d'enjamber l'idée traditionnelle de l'interview et de l'intermédiaire, afin de faire du spectateur le témoin privilégié de cette rencontre. Comme une hospitalité, un désir, des retrouvailles avec le Maître. Ainsi, la narration doit être oubliée pour laisser aux gens le goût de l'approcher.

Moi-même, en voyageant à travers le film et en trainant ma valise, je n'étais que le fil rouge reliant tous ces récits, les transformant en une parole vivante et non explicative. Je devais donc devenir presque transparent, jouant à créer une tension, comme une flèche qui n'a de raison que d'avancer vers son but, même inconsciente, et ce but est : le Maître. C'est pour ça que j'ai créé cette fausse inquiétude, pour mon personnage, celle d'attendre la réponse du père pour vendre la maison familiale.

Il est vrai que lorsque j'avais réfléchi à la manière de réaliser un film sur Ibn 'Arabi, la question de la *amāna* s'était rapidement imposée à moi. En effet, il n'était pas question de produire un film qui trahirait la complexité et l'immensité de la vision du Maître. Je ne souhaitais pas représenter l'image classique d'un *murīd* en quête de son maître, d'où la distance que j'ai instaurée, dès le début du film, entre le personnage et la quête. Cela équivalait à dire : je n'entreprends pas ce voyage pour mon propre intérêt vis-à-vis d'Ibn 'Arabi, mais par fidélité à une promesse faite à mon père en rêve, car il était décédé depuis longtemps. Donc, je fais ce voyage sans être vraiment concerné par le sujet, afin de mieux réduire la distance entre le spectateur et la parole de ceux qui racontent le Maître. Cette approche a créé une tension telle que, lors des débats qui suivaient la projection du film, certains spectateurs m'avaient interrogé à propos de la vente de la maison familiale, et si j'avais enfin reçu une réponse de mon père !

Cela illustre parfaitement que le voyage que j'avais fait a atteint son but. Un petit motif se transforme en une grande quête, et l'homme à la valise rouge n'était qu'un prétexte, inconscient lui-même de l'importance de ce périple. Il représente, pour la majorité des spectateurs, leur propre image, permettant une progression, étape par étape, vers le centre, à l'instar de cercles concentriques qui se rapprochent progressivement de son milieu. Ces cercles évoquent la danse des derviches tourneurs...

Durant quatre années de voyages, j'avais filmé par fragments, tirant parti des «accidents» qui, à mes yeux, n'en étaient pas vraiment, mais plutôt des clins d'œil du *shaykh al-akbar*, comme, vers la fin du film, ce petit garçon qui monte les marches devant la mosquée de la Zitouna à Tunis et qui dit : «*bayt Allāh, bayt Allāh*,» «Maison de Dieu, maison de Dieu.» Cet enfant, sans se rendre compte, avait traversé le cadre en pleine prise de vue, puis avait continué son chemin, sans nous voir. Chaque fois, j'avais la sensation que le Maître nous envoyait des petits signes.

Parmi d'autres anecdotes, nous étions en train de filmer dans le tombeau d'Ibn 'Arabi à Damas, quand un groupe de Turkmènes, guidé par leur cheikh, a franchi la sécurité, poussé la porte et s'est assis autour du tombeau sans remarquer que nous étions en train de filmer. Ces petits clins d'œil, ces cadeaux fortuits, renforçaient la présence du *shaykh al-akbar*, qui nous accompagnait tout au long de ces quatre années de tournage. Bien souvent, nous filmions sans aucune autorisation, avec la crainte de voir notre matériel ou notre caméra confisqués. Nous n'avions ni le temps ni les moyens de nous occuper des démarches administratives, qui coûtaient cher, et c'était presque un tournage improvisé. J'avais choisi une petite caméra semi-professionnelle pour passer pour un simple touriste filmant à la sauvette à l'Alhambra ou à la Grande Mosquée de Cordoue, en Andalousie.

Nous avons également fait de belles rencontres, notamment celle du regretté Gabriele Mandel Khan. Nous lui avons proposé de le filmer à Milan, où il vivait, mais il avait préféré que les prises aient lieu à Istanbul, à Bursa et à Konya. Il avait même trouvé les financements nécessaires pour le voyage en Turquie ainsi que pour la prise en charge d'une petite équipe de tournage. Ce fut un véritable moment de grâce, où

la présence du *shaykh al-akbar* imprégnait chacune de nos discussions, nous accompagnant, pas à pas, et, peut-être, nous ouvrant bien des portes habituellement closes.

Aussi, grâce à l'intervention de Mahmut Erol Kiliç, ancien directeur du Musée des Arts Turcs et Islamiques d'Istanbul pendant trois ans, nous avons pu filmer au musée un samedi, jour où il est normalement fermé. Il était de passage à Istanbul et n'avait que cette matinée disponible pour parler d'Ibn 'Arabi. Nous tenions absolument à filmer le manuscrit des «*al-Futuhat al-Makkiyya*» en sa compagnie, et il a été profondément ému de tenir ce manuscrit rédigé de la main même du Maître. Il nous avait confié que c'était «la première fois qu'il le tenait dans ses mains!»

A Konya, grâce à Gabriele Mandel Khan, nous avons passé presque toute une nuit, seuls, dans le mausolée de Mawlana Jalal al-Din Rumi pour filmer en sa compagnie. Pour moi, ce fut un véritable voyage initiatique, d'autant plus que je devais être à la fois devant et derrière la caméra, ce qui, en fin de compte, s'était révélé la solution la plus simple. J'avais trouvé le moyen de sortir du commentaire en incarnant cette figure du voyageur. J'étais surtout dans l'impossibilité d'engager quelqu'un, vu les aléas du tournage et je n'avais que moi-même sous la main pour jouer le personnage jusqu'au bout pendant quatre ans. Tout au long du film, j'étais avec cette petite valise rouge, qui me rendait immédiatement identifiable même dans une grande foule, insufflant ainsi une part de fiction. C'est précisément cette zone intermédiaire entre réalité et fiction, qu'on pourrait appeler le *barzakh*, qui nous rapprochait le plus du Maître. J'ai également suivi Ibn 'Arabi qui recourait souvent aux rêves pour transcender le réel. C'était le même modèle que j'avais choisi pour porter mon récit. J'avais fait appel à mon père, mort depuis longtemps, pour me confier la *amāna*, déclenchant ainsi mon voyage par amour et fidélité envers lui.

Faire un film, c'est avant tout des rencontres. Pourtant, je n'avais pas filmé tous les gens que je souhaitais rencontrer. Certains n'ont pas répondu, d'autres ont décliné l'invitation, pensant qu'il était impossible de réaliser un film sur le Maître. Quelques-uns avaient été empêchés, et certains rendez-vous avaient été manqués. À force, j'avais fini par croire que le Maître lui-même choisissait ceux qui parleraient de lui...

Parfois, sa présence semblait nous guider, même dans les imprévus. Un jour, bloqués devant la mosquée de Tunis avec Denis Gril, nous n'avions pas pu obtenir l'autorisation de tournage à temps. Nous avons alors envoyé d'urgence quelqu'un au ministère. Par un hasard providentiel, il a croisé dans le couloir un homme qui, ayant écouté notre situation, nous a délivré l'autorisation sur-le-champ. C'était le ministre lui-même !

Les anecdotes sont innombrables, mais en voici une autre : à Damas, nous avons failli ne pas recevoir l'autorisation de tourner dans le tombeau du Maître. Bien que nous soyons co-produits par l'organisme du cinéma du ministère syrien de la culture, il nous avait fallu rencontrer le responsable en personne. Lors de cette rencontre, il nous avait expliqué qu'il avait «retenu» l'autorisation pour nous obliger à venir le voir, intrigué qu'il était par ces gens venus de loin pour réaliser un film sur Ibn 'Arabi. Il nous avait également révélé que son propre nom était Muhyi al-Din, et que son père avait été toute sa vie le serviteur du mausolée du Maître !

Il y avait eu même des choses qui ne devaient pas arriver et qui sont arrivées, comme le tournage au Maroc dans la ville de Fès. Trop cher et impossible d'avoir les autorisations. Je crois encore à l'intervention occulte du Maître. Armand Amar, le musicien de mon film «Bab'Aziz» avait fait appel à moi en urgence. Il devait faire l'ouverture du Festival des Musiques Sacrées de Fès, avec un oratorio intitulé : «Layla et Majnun.» Il avait eu un grand problème avec le spectacle et m'avait demandé de réécrire le livret et m'a supplié de jouer le conteur dans le spectacle qui devait être présenté à l'ouverture du festival à Fès, en présence de la reine du Maroc ! Et me voilà à Fès, malgré moi, comme convoqué. Encore une fois j'avais engagé un caméraman et nous voilà dans la ville en train de tourner, à la recherche de la mosquée où Ibn 'Arabi s'était installé un certain moment. Et très vite je me suis fait arrêter par la police. Heureusement, pour moi, que je devais présenter le spectacle le soir-même devant la reine, et c'est ainsi que j'étais tiré d'affaire !

Plus tard, Stephen Hirtenstein m'avait annoncé qu'il se rendait à New York où il avait organisé un symposium autour d'Ibn 'Arabi... à l'église Riverside! À ce moment-là, j'étais en train de tourner mon film «Shéhérazade ou la parole contre la mort,» dans le sud de la France. J'ai réussi à faire financer mon voyage avec une petite équipe, sur le budget de ce film, ce qui m'avait permis de filmer à New York !

Autre coïncidence, un ami à moi avait été nommé ambassadeur de Tunisie au Yémen. Je lui avais demandé s'il pouvait nous héberger à Sanaa, moi et mon caméraman. C'est à deux qu'on avait réalisé toute la séquence du Yémen, à travers le marché et la mosquée. Je trainais, à la fois, ma valise rouge devant la

caméra, et je m'occupais de la prise de son !

Comme dans le jardin d'un collègue d'Oxford, il fallait réagir et improviser sur le champ, tout en préservant un lien avec l'ensemble du récit. Le temps nous était toujours compté, et la grande difficulté c'était la course derrière la lumière, surtout que nous n'avions pas employé une seule lampe d'éclairage pendant tout le tournage du film. Je m'étais débrouillé avec la lumière naturelle en prenant soin de bien positionner la caméra. Je me contentais de l'éclairage ambiant, qu'il s'agisse de la bibliothèque, où j'étais accompagné du grand poète, ou de la majestueuse mosquée de Sanaa. Parfois, nous arrêtions de filmer parce que nous étions rattrapés par la nuit.

La totalité des trois heures du film ont été réalisées avec une petite caméra semi-professionnelle et un enregistreur Zoom pour le son. Lorsque cela était possible et que je pouvais les payer, j'engageais un cameraman et un ingénieur de son. J'étais même parfois responsable soit du son, soit de la caméra. En ce qui concerne le reste, plutôt que d'être rémunéré pour mes interventions, que ce soit à la faculté de Grenade ou lors des présentations de «Bab'Aziz» dans des rencontres soufies, je demandais, en contrepartie, la prise en charge de deux personnes : quelqu'un pour l'image et une autre pour le son.

Puis il y a eu les contretemps. Nous avions à peine deux heures de lumière de jour pour filmer Pablo Beneito dans un cloître, et nous étions constamment dérangés par le bruit d'un marteau-piqueur dans les parages !

C'est dans de telles conditions que j'avais réalisé «Looking for Muhyiddin,» qui m'avait demandé quatre ans de bricolages. Je ne parle même pas du montage, ni de la valse des monteurs. J'ai fini par engager une assistante-monteuse, procédant moi-même au montage.

Une des grandes difficultés c'était les six langues dans le film : l'Arabe, le Turc, l'Espagnol, le Français, l'Anglais et l'Italien. Ces mélanges constituaient un véritable défi. De plus, il était encore plus compliqué de passer d'un endroit à l'autre, puisque j'avais filmé dans dix pays et plus de quinze villes. J'évoluais également avec un récit qui ne tenait pas compte de la réalité, passant de la ville de Cordoue à celle de Fès, puis à New York. Tout cela compliquait la logique apparente du travail de montage, c'était comme un jeu, à la fois visible et invisible, pour conserver la présence d'Ibn 'Arabi tout le long du film.

Enfin, en ce qui concerne la longueur du film, je me suis interrogé sur qui pourrait vouloir regarder un film de trois heures. Finalement, je me suis convaincu que le Maître méritait bien plus, et que ceux qui souhaitaient l'approcher devaient au moins faire l'effort de passer trois heures en sa compagnie. Plus tard, lors de la projection, j'ai réalisé que ces trois heures s'étaient écoulées rapidement. Certains spectateurs restaient dans la salle, comme si le film devait se poursuivre, pour eux, au-delà de la fin de la projection.



En résumé, «Looking for Muhyiddin» est un documentaire-fiction de trois heures qui propose une enquête sur les pas du *shaykh al-akbar*. Au cours de ce voyage presque initiatique, le personnage traverse une dizaine de pays et fait escale dans près de quinze villes, dont Murcie, où le maître est né en 1165, Cordoue, Grenade et Séville en Espagne, Fès au Maroc, Tunis en Tunisie, Istanbul, Konya et Bursa en Turquie, Damas en Syrie, Sanaa au Yémen, ainsi qu'à Londres et Oxford en Angleterre, sans oublier New York aux États-Unis et quelques villes en France.

Mais tout ce tournage et toutes ces paroles n'étaient pas faciles à marier. Il fallait trouver une autre manière de réaliser le montage. Ici, je dirais plutôt qu'il s'agit d'un tissage, car chacune de ces paroles représente un fil, une couleur de la pensée du Maître. Il était nécessaire de les entremêler, les entretisser pour créer l'image d'un tapis, c'est-à-dire d'un jardin.

Vous savez, dans la tradition orientale, le tapis fait voyager, à l'image du tapis volant d'Aladdin. Mais à l'origine, le tapis symbolise un jardin. Dans le désert, lorsque le nomade déroule un tapis, c'est un jardin qu'il déploie, en s'appuyant sur ce langage symbolique de la culture arabe.

J'ai donc tissé le film au lieu de le monter, la différence étant que les fils se superposent, s'entrecroisent, se mêlent, disparaissent et réapparaissent, tout en cherchant à rester clair. Je ne voulais pas d'un film qui s'adresse uniquement aux croyants, mais à tout un chacun, à tout le monde. Ce montage-tissage a conféré à «Looking for Muhyiddin» une fluidité telle que certains m'ont même dit qu'ils avaient le sentiment que les trois heures étaient encore trop courtes pour parler du Maître. C'est vrai, mon projet n'était pas de l'enfermer dans un film, mais d'en approcher l'essence. Il ne s'agissait pas d'asséner une vérité, mais de faire ressentir un certain goût que les soufis appellent *dhawk*.

Les soufis m'ont enseigné de ne pas chercher à toucher les choses par l'esprit, mais par le cœur. La représentation n'est pas celle du visible, mais de l'invisible. C'est pourquoi j'avais choisi pour mon film de revêtir le burnous de mon père, symbolisant ainsi la présence du Maître, sans recourir à un acteur qui prêterait son corps et son visage. En effet, l'écrit sera toujours un écran, une forme de jeu théâtral au mieux, mais il ne pourra jamais incarner le Maître.

Cette notion d'abstraction implique la présence de quelqu'un que l'on ne peut pas voir. Il est là, à l'écran, mais il transcende le décor, car il est devant nos yeux, nous sentons sa présence sans le voir. Ce sentiment, renforcé par cette abstraction, fait que sa présence dépasse celle d'une figure empruntée à un acteur ou à une autre personne. Ainsi, nous préservons la juste distance qui rend possible cette présence, tout en abolissant le jeu.

Une des questions qui m'avait touché le plus dans les débats après les projections était : est-ce que le Maître est vivant ? Où habite-il ? L'avez-vous rencontré ?

Pour citer cet article

Khemir, Nacer. « Heterography 1 : 'Looking for Muhyiddin' (original French version). » *Religiographies*, vol. 3, no. 2 (2024): 137–145. <https://doi.org/10.69125/Religio.2024.v3.n2.137-145>.



Quelques mots sur Nacer Khemir

Nacer Khemir est un artiste multidisciplinaire tunisien reconnu pour son œuvre poétique et spirituelle. Né en 1948 à Korba, il se distingue comme cinéaste, écrivain, conteur et calligraphe, insufflant dans chacun de ses travaux une profonde sensibilité à la tradition soufie et à l'héritage culturel islamique. Ses films, tels que *Les Baliseurs du désert* (1984) et *Bab'Aziz* (2005), sont des explorations visuelles et narratives d'un univers où se mêlent mysticisme, quête intérieure et poésie. Son style singulier, souvent qualifié d'onirique, fait écho à l'esthétique des contes des Mille et Une Nuits et aux récits initiatiques.

nacer.khemir@gmail.com

Filmographie

1972 - "Le Mulet." Court métrage, film d'animation.

1975 - "Histoire du Pays du Bon Dieu." Télévision français, Antenne 2.

1977 - "L'Ogresse." Télévision Suisse Romande.

1984 - "Les Baliseurs du Désert." Long métrage. Grand Prix du Festival des Trois Continents, Nantes-France. Palme d'Or du Festival Méditerranéen de la Mostra de Valence, Espagne. Prix de la première œuvre au Festival de Carthage, Tunisie.

1990 - "Le Collier Perdu de la Colombe." Long métrage. Prix Spécial du Jury, Festival de Locarno-Suisse. Grand Prix du Festival de Belfort - France. Prix Spécial du Jury, Festival francophone de Saint-Martin.

1991 - "À la Recherche des Mille et une Nuits." Téléfilm, Télévision Française, FR3.

2001 - "Contes Soufis." 15 téléfilms pour la télévision tunisienne.

2005 - "Bab'Aziz, le Prince qui Contemplait son Âme." Long métrage. Prix Henri Langlois, France. Golden Dagger, Muscat, Sultanat d'Oman.

- 2007 - "Voyage à Tunis." Long métrage sur les pas du peintre Paul Klee, un film de Bruno Moll avec Nacer Khemir.
- 2008 - "L'Alphabet de Ma Mère." Moyen métrage, Festival de Jeonju, Corée du Sud.
- 2010 - "En Passant, avec André Miquel." Long métrage.
- 2011 - "Shéhérazade, ou la Parole Contre la Mort." Long métrage.
- 2012 - "Looking for Muhyiddin." Long métrage. Prix Barzaj, Espagne.
- 2013 - "Yasmina, ou les Soixante Noms de l'Amour." Long métrage.
- 2014 - "Par Où Commencer?" Long métrage.
- 2017 - "Whispering Sands." Long métrage. Best Film Award, Delhi International Film Festival.
- 2019 - "Loving Wallada." Long métrage.
- 2022 - "Le Nuage Amoureux." Court métrage, film d'animation.

Bibliographie

- 1975 - "L'Ogresse," Edition Maspero puis Editions La Découverte, réédition Syros 2001.
- 1978 - "Le Soleil Emmuré," Editions La Découverte.
- 1984 - "Le Conte des Conteurs," Editions La Découverte, réédition Syros 1997 et 2001.
- 1985 - "Grand-père est Né," Editions du Mascaret.
- 1986 - "Le Nuage Amoureux," textes de Nazim Hikmet, Editions La Découverte.
- 1987 - "Chahrazade," Editions du Mascaret.
- 1988 - "Le Chant de l'Amour et de la Mort du Cornette Christophe Rilke," illustration du texte de R. M. Rilke, Editions La Découverte.
- 1995 - "Paroles d'Islam," Albin Michel
- 1998 - "L'Alphabet des Sables," Editions Syros, réédition en 2006.
- 2000 - "J'avale le Bébé du Voisin," Editions Syros.
- 2000 - "Le Juge, la Mouche et la Grand-mère," Edition Syros.
- 2001 - "Le chant des Génies," Editions Actes Sud.
- 2002 - "Le livre des Djinnns," Editions Syros.
- 2003 - "Le Voyage de Hassan de Samarkand," Editions Actes Sud.
- 2019 - "Le Livre des Marges," Editions De L'œil.
- 2021 - "Ichk, ou les 60 noms de l'amour dans la langue Arabe," auto-edition Nacer Khemir.

Expositions

- 1976 - Musée d'Arts Modernes de Paris.
- 1980 et 1987 - Beaubourg Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- Entre 1992 et 1998 - "Les 60 Noms de l'Amour" à Grenade, Milan, Avignon, Genève etc.
- Avril 2002 - Musée de la Ville de Tunis, Palais Kheir el-Din, Tunisie.
- Janvier 2003 - Musée de Clermont-Ferrand, France.
- Mai 2003 - Palais Landzi, Florence, Italie.
- 2003 - Galerie Amar Farhat, Sidi Bou Said, Tunisie.
- 2005 - Festival International du Film d'Amour de Mons, Belgique.
- 2006 - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Autriche.
- 2007 - Exposition peinture, Carthage, Tunisie.
- 2009 - Exposition "La Mort Bleue," Palais Abdalya, Tunisie.
- 2011 - Exposition "Le Burnous," Palais Abdalya, Tunisie.
- 2013 - Exposition peinture, Galerie de la Médina, Tunisie.
- 2023 - Musée de la Ville de Tunis, Palais Kheir el-Din, Tunisie.
- 2023 - Exposition "Ichk," Galerie Alain Nadaud, Tunisie.