

Regards

24 | 2020

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

Possibilité du filmage documentaire des marges berbères au Maroc :
Cas comparés des tournages clandestins de La Longue journée
(Mohamed Abbazi, 1969) et d'Amussu (Nadir Bouhmouch, 2019)

Marie PIERRE-BOUTHIER

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/483>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi24.483>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

PIERRE-BOUTHIER, M. (2020). Possibilité du filmage documentaire des marges berbères au Maroc : Cas comparés des tournages clandestins de La Longue journée (Mohamed Abbazi, 1969) et d'Amussu (Nadir Bouhmouch, 2019). *Regards*, (24), 53-70.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi24.483>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

POSSIBILITÉ DU FILMAGE DOCUMENTAIRE DES MARGES BERBÈRES AU MAROC

Cas comparés des tournages clandestins de
La Longue journée (Mohamed Abbazi, 1969) et
d'Amussu (Nadir Bouhmouch, 2019)

Marie Pierre-Bouthier

Université Paul-Valéry-Montpellier

ABSTRACT | Cet article se propose d'explorer deux tentatives cinématographiques pour pallier l'invisibilité à laquelle les populations et luttes amazighes sont condamnées au Maroc : deux recherches d'un dispositif de tournage et de production, mais aussi d'une forme, à même d'exprimer ces réalités. Séparées par cinquante ans d'intervalle, celles-ci ont en partage de contrer les limitations imposées par le Centre Cinématographique Marocain en recourant au tournage clandestin et à un réseau d'aide internationale. C'est en particulier un détour par la Californie qui a permis à ces images d'exister et de circuler – parfois en différé. *La Longue Journée* (1969) est en effet un documentaire inachevé de Mohamed Abbazi, consacré aux femmes de ménage amazighophones issues de l'exode rural. *Amussu* (2019) est un tournage collectif dirigé par Nadir Bouhmouch, consacré à la longue lutte d'une tribu du Haut-Atlas contre une mine d'argent qui les spolie de leur eau et pollue leurs terres.

MOTS-CLÉS | Maroc – Berbères – Tournage documentaire – Tournage clandestin – Censure cinématographique.

ABSTRACT | This paper explores two filmic attempts at compensating the invisibility in which Amazigh people and struggles are kept in Morocco. Both films and filmmakers experimented shooting and production plans, devices and film forms that should best convey these realities. With a 50-year interval between the two, both attempts share the ambition to go against the limitations imposed by the “Centre Cinématographique Marocain”, resorting to clandestine shooting, and supported by an international network. In particular, both attempts were made possible by a detour through California (USA). *The Breadwinner* (1969) is indeed an unfinished documentary by Mohamed Abbazi, dedicated to the Berber-speaking cleaning ladies who arrived in Casablanca in the wake of the rural exodus. *Amussu* (Movement, 2019) is a collective shooting directed by Nadir Bouhmouch, dedicated to the long-lasting struggle of a Berber tribe from the High Atlas mountains, against a silver miner depriving them from their water and polluting their land.

KEYWORDS | Morocco – Berber people – Documentary shooting – Clandestine shooting – Film censorship.

La France, lors de l'instauration du Protectorat français au Maroc, a commencé par réprimer avec une grande violence certaines tribus berbères, réfractaires à la colonisation¹, avant de tenter de favoriser les populations berbères dans leur ensemble avec le Dahir berbère. A l'Indépendance (en 1956), ces populations ont payé au prix fort à la fois ce favoritisme, et leur traditionnelle insoumission au pouvoir central (colonial comme sultanique et royal). Cette insoumission s'est d'ailleurs parfois même teintée de républicanisme, comme pendant la guerre du Rif (années 1920), dont la mémoire est périodiquement réactivée dans le Rif². Dès lors, considérées comme porteuses d'un particularisme (au moins linguistique) nuisible à l'unité nationale, leur culture a été condamnée à l'invisibilité et à la folklorisation, leur particularisme et leur histoire niés, et certaines régions berbérophones comme le Rif se sont vues exclure des politiques de développement.

Dès lors, quelle possibilité les cinéastes marocains ont-ils eue pour filmer « quand même » des réalités qui souffrent d'invisibilité, voire d'interdiction de représenter : les populations, cultures, histoires et luttes berbères ? Pour y répondre, cet article se propose de comparer deux cas : le parcours, le dispositif, et le projet esthétique de deux cinéastes marocains singuliers, Mohamed Abbazi (né en 1938) et Nadir Bouhmouch (1990). Comment, aux deux bouts de l'histoire du Maroc indépendant – dans les années 1960, sous Hassan II, et dans les années 2010, sous son fils Mohammed VI – ces deux cinéastes ont-ils tenté d'outrepasser ce silence et cette invisibilité pour rechercher des formes singulières à même d'exprimer cette réalité ? On verra dans cet article qu'ils ont pour cela imaginé des dispositifs clandestins de tournage et de production, et recouru à des réseaux de solidarité internationaux, formels et informels.

Mohamed Abbazi et Nadir Bouhmouch sont des profils atypiques du cinéma marocain. Le premier vient d'un milieu modeste : il est fils d'un militaire berbère de la tribu des Zemmour. Le second vient d'une famille de Rabat, récemment enrichie. Ils sont par conséquent tous deux sociologiquement extérieurs aux cercles de l'élite marocaine traditionnelle, en particulier cinématographique (plutôt arabophone, plutôt urbaine, plutôt commerçante). Significativement, ils ont tous deux choisi de faire leurs études en Californie, ce qui explique en grande partie la singularité de leurs préoccupations thématiques et formelles. Contemporains des émeutes de Watts de 1965 et du « Civil Rights Movement » pour le premier, et des manifestations « Black Lives Matter » de 2014 pour le second, ils reviennent des USA avec une sensibilité particulière pour les enjeux post-coloniaux et les revendications des minorités ethniques et de genre.

1- Ce sont de fait des tribus et régions berbérophones qui ont résisté le plus durablement à l'infiltration coloniale française : dans le Moyen-Atlas dans les années 1915, dans le Rif dans les années 1920, puis dans le Haut-Atlas et le Souss (Anti-Atlas) jusqu'au milieu des années 1930.

2- Du soulèvement du Rif en 1958, dont la répression fut d'une violence ahurissante, jusqu'au « Hirak » de 2018, dont les leaders sont emprisonnés.

Cet article se propose de suivre les stratégies singulières qu'ils ont développées pour mettre cinématographiquement en œuvre ces préoccupations à leur retour au Maroc, à cinquante ans d'intervalle. D'une part, Mohamed Abbazi consacre son documentaire scénarisé inachevé *La Longue Journée* (1969) à une femme de ménage berbérophone issue de l'exode rural, qui vient proposer sa force de travail aux abords des marchés du Centre-Ville de Casablanca. D'autre part, Nadir Bouhmouch aborde dans son documentaire collectif, *Amussu* (2019), la résistance d'une tribu berbérophone du Haut-Atlas contre une mine d'argent qui la spolie de son eau.

Notre approche de ces deux parcours et de ces deux œuvres s'inscrit dans la lignée de l'école « cinéma et histoire », enrichie des approches et méthodes de la critique génétique et de la micro-histoire. Dès lors, l'objet de cet article n'est pas la représentation cinématographique de la communauté berbère à proprement parler, et l'analyse d'images n'est pas centrale à son propos. Cette étude vise plutôt la reconstitution de parcours et de gestes cinéastes : la prise de conscience d'une invisibilité organisée et de la nécessité de la contourner ; les stratégies déployées par les réalisateurs malgré les empêchements ; la forme, enfin, rêvée, et celle réellement obtenue. Il s'agit donc d'identifier les gestes, les démarches, et plus précisément les dispositifs et le réseau de solidarité clandestins mis en place pour soutenir ces tournages. De même, si la forme filmique obtenue ou espérée est évoquée, elle l'est en tant qu'elle est située et conditionnée, révélatrice d'un contexte : comme résultat des conditions de tournage décrites, comme recherche située dans le parcours individuel d'un réalisateur, et comme réaction à une situation politique et esthétique.

Un « tour du Maroc » initial

A leur retour au Maroc, après leurs études à l'Université de Californie³, Abbazi comme Bouhmouch commencent par éprouver le besoin de mieux connaître leur pays d'origine, et d'ancrer leur cinéma dans un patrimoine ancestral.

Ils procèdent ainsi tous deux, à presque cinquante ans d'intervalle, à un « tour du Maroc », avec un tropisme particulier pour les régions rurales, berbères et montagneuses, dont ils ramènent des images des populations nomades des hautes-montagnes, surtout des femmes, avec un intérêt particulier pour les pratiques cérémonielles ou agricoles (fig. 1 et fig. 2).



Fig. 1 : Mariage à Tounfit, photographie de plateau prise par Susan Woolf (tournage de *L'arrangement*, 1970).

3- A UCLA (pour Abbazi) et UC San Diego (pour Bouhmouch).



Fig. 2 : Photographie prise dans le Moyen-Atlas par Nadir Bouhmouch (2015).

Ce tropisme s'explique aisément dans le cas de Abbazi, qui est issu d'un milieu amazighophone, et veut filmer et valoriser des régions et des populations qu'il connaît et qu'il aime. Il croit fermement que leur situation peut éclairer celle du Maroc entier (exode rural, oppression et analphabétisme des pauvres, des femmes et des enfants), en même temps qu'elles devraient pouvoir lui servir de modèle (pratiques démocratiques traditionnelles berbère, pratique de l'adoption, liberté des femmes, etc.).

Bouhmouch quant à lui est arabophone. Son intérêt pour le monde rural, berbère et montagneux tient peut-être davantage d'une quête d'authenticité : retrouver le lien avec des pratiques ancestrales, caractéristiques d'un pays qu'il cherche à mieux connaître et où il entend s'enraciner. Il est aussi motivé par une forme d'anticolonialisme pour ainsi dire « radical », qui met en cause la primauté des Arabes et de l'Arabe au Maroc, autant qu'il rejette la langue et l'influence française au Maroc.

Pour financer cette rencontre avec leur pays, ils recourent à un premier expédient, qui peut surprendre au regard de l'indépendance des démarches qu'ils développeront par la suite. D'une part, Bouhmouch vend les photographies de son périple, parfois à des magazines étrangers. Abbazi, d'autre part, tourne des documentaires pour des télévisions états-unienne et danoise. Pour une série de quatre documentaires danois, il effectue les repérages, dénêche les idées de

base de chaque scénario, et les scénarise. Le premier film est ainsi tourné dans sa propre famille, avec son père comme personnage principal. Il déniché les sujets suivants grâce à sa familiarité et son aisance avec les femmes et les enfants berbérophones (fig. 3).



Fig. 3 : Mohamed Abbazi sur le tournage de *Trois mois de vacances* (1970) à Erfoud-Rissani – photographie de plateau de Susan Woolf.

Sur cette série, Abbazi est également caméraman, co-producteur et co-réalisateur, conjointement avec une équipe tri-nationale, liée par les liens de l'amour et de l'amitié : son épouse américaine, Donna Woolf, est présente sur le tournage comme scripte et co-auteure, puis se déplacera au Danemark pour assister au montage ; la sœur de celle-ci, Susan, prend les photos de plateau ; le collaborateur danois est venu avec son épouse, également co-auteure, preneuse de son et photographe (fig. 4).



Fig. 4 : L'équipe de tournage de la série documentaire danoise – photographie de Susan Woolf. De gauche à droite, les co-auteurs de la série : Erik Wichman, Hanne Lilliebjerg (cachée derrière son mari), Mohamed Abbazi et Donna Woolf.

Le tournage à tout petit budget est indépendant, largement improvisé, mais a l'avantage d'être autorisé et financé : c'est l'occasion qui manquait à Mohamed Abbazi pour pouvoir aller filmer librement le Maroc intérieur, les minorités ethniques, économiques et de genre, et se confronter caméra en mains à son peuple.

Dans les deux cas, Abbazi et Bouhmouch ont pris le risque de se faire les instruments d'un regard extérieur, voire orientaliste. C'était sans doute le prix à payer pour pouvoir s'affranchir à la fois de la sphère d'influence de l'ancienne puissance coloniale⁴, et surtout des contraintes du système étatique de contrôle et production du cinéma marocain. Le Centre cinématographique marocain, qui dépend du Ministère de l'Information, monopolise en effet le contrôle des autorisations de tournage et de projection, les sources de financements, et les moyens techniques. Ce « tour du Maroc » permet ainsi à Abbazi et Bouhmouch de collecter des sujets, de rassembler les fonds, et d'affiner les spécificités de regard, qui leur seront nécessaires pour lancer en toute indépendance leur premier projet personnel.

La Longue Journée (Mohamed Abbazi, 1969) : un tournage clandestin

Avant même ce « tour du Maroc », l'aventure de *La Longue journée* (1969) trouve en réalité son origine dans un court-métrage étudiant que Mohamed Abbazi tourne en 1966 dans un ghetto de Los Angeles : ce film de diplôme proposait une très belle tranche de vie d'un petit enfant noir-américain, *Kid Johnny*. Quelques mois plus tard, Abbazi revient au Maroc avec l'idée de chercher un autre personnage de ce type : exemplaire, à même d'incarner une minorité sociale, économique et ethnique en souffrance, et de cristalliser les problèmes du pays. Au lieu d'un ghetto noir, il se tourne vers les bidonvilles de Casablanca et son prolétariat issu de l'exode rural. Au lieu d'un enfant, il choisit une femme. Au lieu d'un noir-Américain, ce sera une amazighe.

La Longue Journée avait donc pour projet de filmer une jeune femme issue du bidonville des Carrières Centrales de Casablanca, se rendant chaque jour chercher du travail comme femme de ménage à la journée, aux abords d'un marché du centre-ville (fig. 5).



Fig. 5 : Le bidonville des « Carrières centrales », quartier de Hay Mohammadi, Casablanca – chutes noir et blanc de *La Longue journée* (1969).

4- La majorité des réalisateurs marocains ont été formés en France, à l'exception d'une demi-douzaine d'étudiants réfugiés en Pologne populaire dans les années 1960, et des deux ou trois partis en URSS ou aux Etats-Unis (dont Abbazi et Bouhmouch !). Toutes générations confondues, une grosse proportion des cinéastes marocains qui ne sont pas parvenus à faire carrière, tourner et se financer au Maroc, résident en France et/ou sont produits par des maisons françaises.

Le synopsis se voit refuser l'autorisation de tournage. Le Centre Cinématographique Marocain lui aurait reproché de vouloir laisser parler les femmes dans leur langue maternelle, le tamazight. Toutefois, il aurait aussi pu légitimement lui reprocher de vouloir filmer un bidonville, ou d'évoquer les inégalités sociales et sexuelles, et la prostitution – autant de réalités et misères qui étaient alors hautement indésirables sur les écrans marocains.

De fait, quand on regarde les images qui ont survécu de ce tournage, on est surtout frappé par ces femmes assises sur le trottoir, aux vêtements sombres, qui regardent passer étrangères et bourgeoises, en vêtements colorés, marchant, au-dessus d'elles. On est frappé par une ville innervée par les inégalités sociales et raciales post-coloniales. Les femmes de ménage y apparaissent comme « le prolétariat du prolétariat ». Même non montées, même à cinquante ans d'intervalle, ces images frappent par leur violence et leur unicité (fig. 6).



Fig. 6 : Femme de ménage à la journée attendant sur un trottoir au centre-ville de Casablanca – rushes couleurs de *La Longue journée*.

Comment Abbazi est-il parvenu à filmer clandestinement ce profil-là du poumon économique du Maroc ? Tout d'abord, il mobilise une partie de l'équipe multinationale évoquée ci-dessus : sa compagne Donna Woolf, co-auteure et scripte, et sa belle-sœur Susan Woolf, photographe de plateau. Cette équipe est en mesure de sécuriser le tournage : ces Américaines, dont l'une est blonde et munie d'un appareil photographique, ressemblent à des touristes et détournent l'attention des riverains. Elles sont surtout les filles du consul des Etats-Unis à Casablanca, lequel aurait pu les protéger en cas de problème. En réalité, le fait qu'elles n'en aient pas eu besoin prouve l'efficacité des autres stratégies déployées par Abbazi. Casablanca, en plein « état d'exception », est alors

quadrillée par les forces de l'ordre. Abbazi commence donc chaque journée de tournage en gagnant la bienveillance tacite d'un militaire de garde le plus proche : ceux-ci étaient effectivement souvent d'origine berbère, comme lui, parfois même de sa tribu. En outre, en lui trouvant « une place », il s'est attaché la complicité et la confiance de sa protagoniste, ce qui lui permet de la filmer sans la payer... Sa caméra est d'autre part discrète, dissimulée dans le paysage : certains plans semblent volés, et quand ils ne le sont pas (comme cela apparaît dans le cas de regards-caméras ou de scènes rejouées plusieurs fois), c'est qu'Abbazi a préalablement pris le temps de filmer suffisamment longtemps pour intégrer sa caméra à l'espace, se faire accepter comme n'importe quel autre vendeur de rue (fig. 7)...



Fig.7 : Tournage de plans de détail de *La Longue Journée* – photographie de plateau de Susan Woolf.

Malgré la réussite de ce tournage, le film reste finalement inachevé et n'aura pas à l'époque le retentissement espéré au Maroc. En revanche, depuis la redécouverte de ses rushes au Pacific Film Archive de Berkeley (CA, USA) et leur numérisation par le ColourLab de Washington DC sous la houlette de Donna Woolf, ces images, sous leur forme brute et inachevée, ont été présentées à plusieurs reprises par Abbazi au Maroc. Certains des cinéastes présents lors de ces rencontres y ont vu une « annonce » de ce qu'ils essayent de faire depuis 2011 au Maroc, en particulier Nadir Bouhmouch (fig. 8)⁵...



Fig. 8 : Mohamed Abbazi invité à « La Serre – Hay Mohammadi », avril 2016 – photographie de L'Atelier de l'Observatoire. De gauche à droite : Léa Morin (curatrice), Mohamed Abbazi, Mohamed Farji (artiste), et Nadir Bouhmouch (deuxième en partant de la droite).

5- A propos du dispositif de « La Serre », dans le cadre de laquelle Mohamed Abbazi a été invité, voir : Pierre-Bouthier, Marie, « Des créateurs et des curateurs aux frontières des arts visuels et du cinéma documentaire : Maroc – Tunisie (2011-2016) », *Revue d'études des mondes musulmans et de la Méditerranée* (REMM) n°142, Presses Universitaires de Provence, 2017 : p. 53-74.

Amussu (Nadir Bouhmouch, 2019) : un tournage communautaire

C'est aussi clandestinement que Nadir Bouhmouch a filmé, dans *Amussu*, une tribu en lutte contre la répression déployée par l'Etat pour protéger une mine d'argent dépendante de la « Managem ». Au demeurant, Nadir Bouhmouch n'a pas demandé d'autorisation de tournage pour ce film : il avait déjà expérimenté et théorisé depuis 2011 la nécessité à la fois pratique et politique de tourner clandestinement.

Bouhmouch a en effet été un acteur important de la « Guerrilla Cinema », groupe de cinéastes formé dans le sillage du « Mouvement du 20 février » 2011 (l'avatar marocain des Printemps Arabes). Ce groupe a effectivement mobilisé les nouveaux supports, peu coûteux, légers et maniables pour contourner la pesanteur des règles officielles du tournage documentaire, et réaliser des films pour presque rien : *My Makhzen and Me* (N. Bouhmouch, 2012) aurait coûté 200 dollars. Les tournages se font dès lors sans autorisation, utilisant en intérieur une petite caméra numérique classique, et en extérieur (et en particulier en manifestations) une petite caméra discrète et solide (une « GoPro »). De même, la diffusion de ces films s'est également faite en contournant les dispositifs légaux traditionnels, puisque ceux-ci ont été mis en libre accès sur Youtube.

Toutefois, ce dispositif de tournage, de production et de diffusion radicalement bon marché et indépendant, n'est pas seulement un choix pragmatique : il est également revendiqué et théorisé politiquement. Il s'agit de ne pas jouer le jeu, de se passer de cartes professionnelles, d'autorisation de tournage, de production, de diffusion, de se passer de la télévision, etc. Les cinéastes de la « Guerrilla Cinema » considèrent en effet que les règles et normes du système cinématographique marocain ne sont qu'un appareil de contraintes, destiné à asseoir le contrôle de l'Etat sur la liberté d'opinion et de création des individus. Ils le considèrent dans son ensemble faussé, pervers et perverti, à l'image de l'ensemble de l'appareil d'Etat rejeté par le « mouvement du 20 février ». Ne pas se plier aux règles du système cinématographique est une façon de signifier sa désobéissance au pouvoir politique dans son ensemble. Comme le proclame le carton d'ouverture de *475, quand le mariage devient un châtiment* (Nadir Bouhmouch, 2013) :

« Ce film n'est pas un film commercial. Il a été réalisé illégalement, comme une forme de désobéissance civile, destinée à en appeler à la liberté d'expression des arts au Maroc, et comme une prise de position contre la régulation étatique de la réalisation cinématographique via le Centre cinématographique marocain. »

Avec *Amussu*, Nadir Bouhmouch réitère son dispositif de tournage clandestin, dépourvu d'autorisation de tournage, de producteur, de financements (au moins la première année), et d'une équipe et d'un matériel suffisant. Il le conçoit en revanche cette fois non plus comme une « guérilla urbaine » mais comme une résistance de maquis, transposant et adaptant au tournage les gestes,

cheminements et démarches de la lutte de cette tribu berbérophone contre une mine d'argent. Le « mouvement sur la route 96 » d'Imider (*Amussu :xf ubrid n 96*) occupe et bloque en effet depuis 2011 l'une des vannes qui détournait auparavant l'eau de la tribu au profit de la mine. Cette vanne est située sur le « Mont Albban » - à proximité du Jbel Saghro, théâtre de la résistance anti-coloniale de la tribu Aït Atta, défaite en 1933.

Ce tournage « guérilla » est rendu possible grâce au soutien de toute la communauté filmée qui les guide à travers les buissons pour éviter les checkpoints, qui les cache et les protège dans leurs maisons quand un mouchard les repère et appelle la police, ou qui dissimule et transporte le matériel à la manière des contrebandiers (fig. 9).



Fig. 9 : Tournage d'Amussu (2019) (photographie fournie par Nadir Bouhmouch).

Ce collectif est même théorisé par Bouhmouch et les villageois de manière à en faire un véritable film communautaire : un tournage participatif, contrôlé par les personnes filmées qui sont en outre reconnues comme les productrices officielles et légales du film. L'idée est de rompre avec l'organisation habituelle du tournage cinématographique : le réalisateur n'est pas seul directeur tout puissant et rend aux filmés le contrôle de leur image.

Nadir Bouhmouch s'inspire en cela d'expériences cinématographiques sud-américaines, mais aussi des modèles de démocratie directe du monde amazighe. Dans le cas du « mouvement sur la route », c'est une *Agraw* (AG circulaire) qui décide de ses orientations : tout le monde y assiste et prend la parole, femmes et enfants compris. Le tournage a donc été décidé en *Agraw*, qui lui a également prescrit ses orientations, et formé les comités chargés d'assurer le suivi et la mise en œuvre de cette décision. D'abord, un comité du film suit l'application de ces décisions et assure la logistique (fig. 10).



Fig. 10 : L'*agraw* pour l'écriture du film – photographie de Nadir Bouhmouch.

Ensuite, une « *agraw* de l'écriture du film » discute des orientations du film, des scènes à tourner. Sur le tournage même, les personnes filmées gardent un droit de regard et un pouvoir de mise en cause, discussion, amélioration. Enfin, une « *agraw* pour le montage » suit la post-production jusqu'à approuver le *final cut*, évaluant en particulier la justesse de la représentation et du sous-titrage...

Pour donner à cette communauté la pleine capacité d'exercer ce droit de regard et de participation au processus créatif, Bouhmouch et l'équipe du film lui fournissent des outils techniques : ateliers de prise de sons et prise de vue ; prise en main et désacralisation de la caméra ; atelier puis concours de photographies. Ils lui apportent également des outils théoriques, esthétiques, historiques et culturels pour comprendre et lire le cinéma : ateliers d'analyse de films ; ciné-club ; projections ; et surtout, organisation d'un festival : « le festival pour la justice environnementale du Mont Alban ». C'est d'ailleurs là même qu'a été organisée la première mondiale du film.

Ce dispositif de tournage est une première manière d'« ancrer » ce cinéma, d'en faire pleinement le produit cinématographique des spécificités culturelles des personnes filmantes et filmées, et du lieu d'où émerge le film.

Mais cette recherche d'ancrage et d'authenticité se manifeste aussi dans *Amussu* d'un point de vue formel : le film œuvre en effet à laisser leur place et leur durée aux modes d'expression traditionnels : poésie, chant, tissage. Le film s'appuie tout particulièrement sur le chant des « *imziaden* », ces poètes traditionnels, historiens de la tribu, qui reprennent et actualisent aujourd'hui des airs, des motifs et des paroles ancestrales, datant de la résistance aux guerres coloniales

des Aït Atta. Le début du film en particulier laisse s'élever la belle voix d'un poète d'Imider, sur des plans du paysage en contrebas : la vallée où se nichent le village, la palmeraie et les champs de la tribu, et la mine qui les menace, dans le lointain. Le chanteur en appelle à la bienveillance divine, avant d'annoncer qu'il va raconter ce qu'il a vu et vécu. C'est une façon très claire d'annoncer que le film va mettre en image le chant du poète : ce prologue revendique que le cinéaste prend le relais du poète traditionnel et que le film va constituer une nouvelle forme de chant de résistance (fig. 11).



Fig. 11 : Un des premiers plans d'Amussu.

Cette poésie est lente, déplorative, en lien avec les rythmes de la nature : elle imite le bruit du vent, ce que souligne les plans de paysages et de sable, ou bien accompagne le labeur agricole quotidien. De même, le film porte un intérêt certain à la nature, au rythme de la nature et aux quatre saisons, ainsi qu'aux travaux agricoles correspondants. D'une manière plus générale, le film adopte un rythme envoûtant, très particulier, tout en lente patience : principalement composé de plans fixes et larges, destinés à mettre en valeur le groupe et la communauté, et non le seul individu, Bouhmouch les laisse durer, s'étendre jusqu'aux limites du dialogue ou du geste filmés. Pour son montage, Bouhmouch s'inspire également du modèle de l'« azetta », ce tapis berbère composé à partir de chutes de tissus : chacun de ces plans doit présenter une action d'un ou plusieurs membres de la communauté, de façon à ce que l'ensemble compose une mosaïque évocatrice de la lutte et résistance collectives de la communauté – une composition comparable à la succession potentiellement infinie des strophes des longs poèmes des « imziaden », scandées de formules ou plans (quotidiens ou paysagers) destinés à relancer, illustrer, ponctuer.

Le soutien indispensable de réseaux internationaux

Les parcours de Abbazi et Bouhmouch divergent en un point important : le tournage clandestin de *La Longue Journée* n'a pas abouti sur un film achevé. Ce dernier est au contraire resté à l'état de rushes. Sans autorisation de tournage, sans financement, il devenait extrêmement compliqué, à l'époque de la pellicule, de trouver le temps, l'outillage et l'argent pour monter un film. En outre, la situation politique au Maroc se dégrade : après les deux coups d'Etat militaires, Abbazi s'enfuit aux Etats-Unis, les bobines dans ses bagages. Là, il semble qu'il y ait un peu travaillé avec sa femme Donna – proposant un premier bout-à-bout, une organisation rudimentaire des séquences. Il sélectionne aussi quelques

musiques traditionnelles pour la bande-son. Est-ce le manque de temps et d'argent, la séparation d'avec Donna, ou le désir plus fort que tout de revenir travailler au Maroc qui en est la cause ? En tout cas Abbazi repart, laissant derrière lui les rushes intacts, déposés au Pacific Film Archive de Berkeley (Californie), où je les retrouve par une suite d'heureux hasards en 2016.

Le film n'a jamais été terminé, certes, mais les images existent toujours, précisément grâce à son équipe binationale qui lui a permis d'être conservé à l'étranger. Une fois retrouvées, c'est à nouveau grâce à la co-réalisatrice américaine Donna Woolf que les pellicules et les chutes sont numérisées. Elles peuvent alors enfin voir le jour et rencontrer leur public : elles sont projetées trois ou quatre fois au Maroc dans le cadre d'ateliers, masterclasses ou ciné-concerts, avec un petit retentissement dans la presse⁶. Lors de la Fête du Cinéma à Marrakech, le 29 septembre 2019, les images passent accompagnées d'un ciné-concert, juste après *Amussu*...

Malgré son tournage clandestin, le contexte contemporain a en effet permis à Nadir Bouhmouch d'achever, magnifiquement, son film. Il y parvient grâce aux nouvelles technologies d'une part : le matériel numérique est léger et permet un tournage long à peu de frais ; les réseaux sociaux donnent une audience à la cause, au tournage, puis aux projections, et interdisent de fait aux autorités de l'interrompre ; au risque de lui donner une audience encore plus grande ! Si *Amussu* s'appuie sur ce réseau alternatif – villageois-producteurs, festival d'Imider, réseaux sociaux, etc. –, il bénéficie aussi du « marché international » du documentaire contemporain : fonds d'aide et festivals internationaux ont permis de donner une audience à une démarche non autorisée, qui aurait été en d'autres temps condamnée à l'invisibilité et tuée dans l'œuf, comme celle d'Abbazi. En l'occurrence, *Amussu* a bénéficié du soutien du « Final Cut in Venice Workshop » du festival de Venise (Italie), du Doha Film Institute (Qatar), d'AFAC (Liban), et de la fondation Touria and Abdelaziz Tazi (Maroc).

Le film fait ensuite sa première à Hotdocks Toronto. Bouhmouch exploite cette diffusion internationale comme une arme politique, pour attirer l'attention sur la cause du peuple d'Imider, mais aussi sur la répression sous-médiatisée dont est victime un autre mouvement politique berbérophone : les manifestations du « Hirak » dans le Rif qui succède à la mort d'un marchand de rue, Mohsine Fikri, à l'automne 2016 (fig. 12).

6- Hind Ourdhiri, « La résurrection d'un documentaire oublié », *TelQuel* n°831, 2-8 novembre 2018.

Fig. 12 : Nadir Bouhmouch à HotDocks Toronto, 1er mai 2019 (<https://www.facebook.com/amussufilm/photos/a.595368630976410/643109066202366/?type=3&theater>)



Tout cela donne une audience et un retentissement certains au film. Ceci explique qu'au festival d'Agadir en juin 2019 ait obtenu son autorisation de projection après un long suspense, alors qu'il est normalement impossible aux films tournés sans autorisation d'être projetés au Maroc (fig. 13).



Fig. 13 : Première marocaine (hors Imider) à Agadir lors du Fidadoc, 21 juin 2019, en présence de représentants de la tribu d'Imider (photographie d'Elise Cortiou Campion).

Cette autorisation tardive a lancé la circulation du film à travers le Maroc... Circulation d'autant plus essentielle que le camp d'Imider a été démantelé en septembre 2019 (à l'initiative des militants) : le film est donc désormais devenu le lieu exclusif de cette cause, confirmant à quel point ce cinéma est un rare exemple aujourd'hui de cinéma politique au sens fort – communautaire, engagé, ancré... vital.

Partageant l'ambition de pallier l'invisibilité des populations, cultures et luttes berbérophones au Maroc, Mohamed Abbazi et Nadir Bouhmouch se sont tous deux heurtés, à cinquante ans d'intervalle, à l'impossibilité d'obtenir, en contexte autoritaire et post-autoritaire, une autorisation de tournage. La comparaison de ces deux cas nous a permis d'observer des permanences dans les tactiques déployées pour contourner les normes et contraintes de l'appareil étatique de production cinématographique au Maroc. Abbazi comme Bouhmouch recourent en effet à un dispositif de tournage clandestin, rendu possible par des technologies amateurs légères (pellicule inversible muette pour Abbazi ; technologie numérique pour Bouhmouch). Ce dispositif radicalement indépendant, mais non solitaire, tire surtout sa force d'un collectif soudé par les liens de l'affection, du respect et de la croyance politique, et repose sur un réseau alternatif transnational (Danemark, Californie, Liban, Qatar ; réseaux sociaux, centres d'archives, festivals et financements internationaux, etc.).

Ces deux expériences sont donc révélatrices d'un certain état, des possibilités, de la production documentaire internationale à cinquante ans d'intervalle, dès lors qu'on ne peut pas (qu'on ne doit pas) compter sur l'Etat. En 1969-70, *La Longue journée* reste donc inachevé : la pesanteur politique et sécuritaire du Maroc des « années de plomb », la rareté et la faiblesse des collaborations internationales, et le coût des technologies argentiques, fussent-elles amateurs, ont eu raison de ce film, étouffant du même coup la cause des femmes de ménage berbères issues de l'exode rural. A l'inverse, en 2018-19, *Amussu* tire parti de la possibilité de compter avec, ou de se constituer, des réseaux alternatifs dans le Maroc contemporain (via les réseaux sociaux). Il profite également d'un marché du documentaire davantage internationalisé.

Or, cette différence de situation va déterminer en partie les choix formels de chacun de ces réalisateurs : l'étroitesse de son équipe et de son réseau, et les conditions de la technologie en 1969, imposent à Abbazi de concentrer son film sur un seul personnage, saisi sur une durée limitée. A l'inverse, Bouhmouch, qui peut compter sur un réseau, certes clandestin et alternatif, mais plus étendu, et sur la technologie numérique, déploie l'ambition de filmer un groupe, un collectif, en lutte, et non seulement des individus, au moyen de longs plans-séquences et d'un tournage au long cours. Malgré cette différence de taille, Bouhmouch et Abbazi ont en partage une éducation américaine qui a aiguisé leur goût pour les tournages libres, légers et improvisés, et leur sensibilité pour la situation des minorités invisibles. C'est la conjonction de toutes ces circonstances qui donne à *La Longue journée* et à *Amussu* la possibilité inédite d'enregistrer, chacun à son époque, des images pionnières des minorités berbérophones au Maroc, riches du respect, de l'empathie et de l'attention portés par leur réalisateur aux visages, corps et gestes quotidiens des femmes, des enfants, des exclus. C'est véritablement cette tentative, et les stratégies sur lesquelles elle repose, pour ouvrir une brèche dans le visible, entailler le réel autorisé, étendre le domaine d'exercice du cinéma, qui font de ces deux entreprises documentaires des gestes cinéastes éminemment politiques.

Bibliographie sélective

- La plupart des données mobilisées dans cet article ont été communiquées directement par les intéressés (Mohamed Abbazi, Donna Woolf et Nadir Bouhmouch) dans le cadre d'entretiens formels ou informels ou de projections-débats. On trouvera quelques éléments de méthodologie et de contexte dans les ouvrages ci-dessous :
- BENNANI-CHRAÏBI Mounia, *Soumis et rebelles, les jeunes au Maroc*, Casablanca, Le Fennec, 1995.
- BAYAT Asaf, *Life as politics - How Ordinary People Change the Middle-East*, Standford, Standford University Press, 2010.
- BOCCARA Ivan, Béatrice Lecestre-Rollier, « Tameksaout », in Laurent Nowik et Béatrice Lecestre-Rollier (dir.), *Vieillir dans les pays du Sud*, Paris, Karthala, 2015, p. 155-185.
- BOUANANI Ahmed, *La Septième porte, une histoire du cinéma au Maroc, de 1907 à 1986*, Rabat, à paraître aux éditions Kulte, 2018 [1987].
- BOUHMOUCH Nadir, « Amussu, from theory to practice – notes to the editor », manuscrit inédit, 2018, 20 p.
- CARTER Sandra, *What Moroccan Cinema ? A Historical and Critical Study, 1956-2006*, Lanham, Lexington Books, 2009.
- HOUSSAIS Maud, « Débris modestes, trois présences plastiques dans l'espace public marocain », in *Zamân*, printemps 2017, p.11-38.
- LINDEPERG Sylvie, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- LINDEPERG Sylvie (dir.), *Par le fil de l'image. Cinéma, guerre, politique*, Histo-Art, n°9, Publications de la Sorbonne, 2017.
- MORIN Léa, « Living archives in Morocco : The creation of memory / Contemporary creation and Moroccan cultural heritage of the 20th century », *The Modern Heritage Observer*, novembre 2013, p.54-65.
- Movement on Road '96, "Amussu – press kit", 20p.
- OURDHIRI Hind, « La résurrection d'un documentaire oublié », *TelQuel*, n°831, 2-8 novembre 2018
- PIERRE-BOUTHIER Marie, « "Le Facebook" : stratégies de communication alternatives dans les cinémas documentaires marocain et tunisien », *Cahiers Interdisciplinaires de la Recherche en Communication AudioVisuelle (CIRCAV)*, n°26, L'Harmattan, 2017, p.61-74.
- PIERRE-BOUTHIER Marie, « Des créateurs et des curateurs aux frontières des arts visuels et du cinéma documentaire : Maroc – Tunisie (2011-2016) », *Revue d'études des mondes musulmans et de la Méditerranée (REMMM)*, n°142, Presses Universitaires de Provence, 2017, p. 53-74.
- VERMEREN Pierre, *Histoire du Maroc depuis l'Indépendance*, Paris, La Découverte, 2010

ملخص | يقترح هذا المقال استكشاف تجربتين سينمائيتين للتفكير في طابع الغياب واللامرئية الذي يحكم على السكان الأمازيغ ونضالاتهم في المغرب: بحثان في آليات التصوير والإنتاج، ولكن أيضا الشكل الفيلمي، الذي استعمل للتعبير عن هذا الواقع. يفصل بين الفيلمين خمسون عاما، لكنهما يتقاسمان مشتركا هو مواجهة القيود المفروضة من طرف "المركز السينمائي المغربي" باللجوء إلى التصوير السري وإلى شبكة مساعدة دولية. تمكنت الصور من البقاء والانتشار المتأخر أحيانا، بشكل خاص من خلال العبور من كاليفورنيا. فيلم "اليوم الطويل" (١٩٦٩) لمحمد عبازي، خصص لعاملات النظافة الناطقات بالأمازيغية، المنحدرات من الهجرة القروية إلى المدن. أما فيلم "أموسو" (٢٠١٩) فهو تصوير جماعي، أخرجه نادر بوحموش، وخصص لنضالات قبيلة في منطقة الأطلس الكبير في مواجهة منجم للفضة ينهب مياههم ويلوث أراضيهم.

كلمات مفتاحية | المغرب، البربر، تصوير الأفلام الوثائقية، التصوير السري، الرقابة السينمائية.

Notice biographique | Marie PIERRE-BOUTHIER est docteure en histoire du cinéma de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, diplômée en Cinéma et Etudes Arabes de l'ENS de Paris, et ATER à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Ses recherches et activités de programmatrice portent sur les gestes documentaires de résistance au Maroc et en Tunisie, sur l'œuvre d'Ahmed Bouanani, sur les écoles de cinéma et la circulation des cinéastes, et sur le genre documentaire. Elle a publié dans *Trafic*, la *Revue d'Etudes des Mondes Musulmans et Méditerranéens*, *Entre-temps*, ou encore le *Journal of North-African Studies*.