

Seconde Journée d'études internationale

Le cinéma berbère (amazigh) comme espace de communication. Le sens de la mise en scène



Le réalisateur Abdelaziz Oussaih parle avec les acteurs pendant le tournage d'une série télévisée, photo : Oussaih

Mardi 11 juin 2019 / 9h00-18h45 / Salle 5.08

Inalco

65 rue des Grands Moulins
75013 Paris

Organisation et contact

daniela.merolla@inalco.fr
ouzna.ouaksel@inalco.fr

9h-9h30 : accueil des participants

9h30-9h45 :

Daniela Merolla, INALCO, Paris.

« *Introduction. Le cinéma et l'espace littéraire et cinématographique amazighs / berbères. Le sens de la mise en scène* »

9h45-10h05 :

Abdelaziz Amraoui (Université Cadi Ayyad).

« *La mise en abyme dans le cas du film Adios Carmen de Mohamed Amine Benamraoui* »

10h05-10h15 : Discussion

10h15-10h35 :

Mustapha El Adak (FLSH - Université d'Oujda).

« *La symbolique du cadrage dans Iperita de Mohamed Bouzaggou* »

10h35-10h55 :

Salima Tenfiche (Université Paris 7 Denis Diderot).

« *Nouvelles formes du cinéma berbère. Le cas de Lmuja (Omar Belkacemi, 2018)* »

10h55-11h05 : Discussion

11h05-11h20 : Pause

11h20-12h40 :

Djamilia Amzal (réalisatrice et actrice).

Présentation et projection du film le Tuteur de Madame la Ministre (25 min) et débat autour du film avec la participation de Hamid Salmi.

12h40-14h00 : Déjeuner

* Les communications en anglais seront accompagnées d'un support power point ou papier en français

14h00-14h20 :

Brahim Hasnaouy (IRCAM, Rabat).

« *Le Rif dans le cinéma marocain: la signification de l'espace rifain dans les films des cinéastes rifains ou issues de la région du Rif* »

14h20-14h40 :

Ahcene Hargas (Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace).

« *Le cinéma berbère selon le régime esthétique de l'art: le cas du film Imuhar réalisé par Jacques Dubuisson, 1997* »

14h40-15h00 :

Ali Oublal. (Chercheur indépendant).

« *The Invisible alternative: Film settings as Ideoscapes. The Amazigh Moroccan film in the Souss as a case study* »*

15h00-15h15 : Discussion

15h15-15h30 : Pause

15h30-15h50 :

Yahya Laayouni (Bloomsburg University).

*Towards a possible definition of Amazigh film: The mise-en-scene in Tenj'a (2004), Itto Tittrit (2010) and Defining love (2012)**

15h50-16h10 :

Saïd Adel (EHESS, Paris).

« *Cinéma amazigh : du récit oral au récit cinématographique* »

16h10-16h20 : Discussion

16h20-16h40 : Pause

16h40-17h00 :

Elhoussain Idbahsine (FLSH-Ibn Zohr-Agadir).

«*The Characterization of Ashelhi in Moroccan mainstream TV: TV commercials and Tele-films*»*

17h00-17h20 :

Mustapha Hejja (FLSH - Université d'Oujda).

« *Pratiquer le Cinéma Amazigh aujourd'hui au Maroc : approche anthropologique* »

17h20-17h30 : Discussion

17h30-18h15 :

La réalisation cinématographique et la « mise-en-scène » :

rencontre avec Ivan Boccara (réalisateur) et Hocine Redjala (réalisateur, Responsable de RHPROD).

18h15-18h45 : Discussion et conclusions

Résumés des présentations

Abstracts of the conference papers

Daniela Merolla, INALCO, Paris.

« Introduction. Le cinéma et l'espace littéraire et cinématographique amazighs / berbères. Le sens de la mise en scène »

L'introduction de Daniela Merolla se veut une réflexion sur les questions posée dans cette journée d'études concernant l'existence du « cinéma amazigh ». Comme indiqué dans l'argumentaire de la journée, l'analyse de la mise en scène est un moment essentiel dans la recherche actuelle non seulement car très peu d'analyses approfondies des éléments audiovisuels ont été publiées, mais aussi pour l'élaboration d'un discours nuancé sur l'« émergence » du cinéma amazigh en rapport avec les compétences techniques de sa production. Cette réflexion touche brièvement aux définitions de « cinéma » amazigh et de « l'espace littéraire et cinématographique » berbère /amazigh incluant la dimension artistique et économique de la production « grand écran », essentiellement d'auteur, et des « films vidéo » axés sur le marché. Dans ce cadre, plusieurs films amazighs peuvent être vus comme « de-coloniaux » (Mignolo 2009), car ils déplacent leurs thèmes et leurs préoccupations de la colonisation européenne vers les conséquences de la postcolonialité (nord)africaine.

Abdelaziz Amraoui (Université Cadi Ayyad).

« La mise en abyme dans le cas du film Adios Carmen de Mohamed Amine Benamraoui »

Ce colloque sera l'occasion pour parler de la résurgence d'un cinéma marginal mais ô combien lucide dans sa mise en scène. Il est vrai que sur le plan quantitatif et qualitatif, c'est un cinéma mineur dont la viabilité n'a été possible qu'avec le grand essor qu'a connu le format film-vidéo. Sa thématique, dans sa majorité, répondait à des occupations identitaires puisant dans la mythologie et les contes populaires ses sources primaires. Aujourd'hui, une nouvelle génération de réalisateurs, formé principalement à l'étranger, prennent la relève et sortent des films avec tous les rudiments pour une projection grand écran et utilisent des techniques de mise en scène digne du grand cinéma. Le réalisateur Mohamed Amine BENAMRAOUI est de ceux qui travaillent pour un cinéma berbère transnational où le film doit répondre à une mise en scène répondant aux diktats du cinéma. A partir de Adios Carmen, nous verrons comment la mise en abyme agit sur la mise en scène du film avec un grand potentiel d'irradiation touchant l'image, le son et les caractères des personnages.

Mustapha El Adak (FLSH - Université d'Oujda).

« La symbolique du cadrage dans *Iperita de Mohamed Bouzaggou* »

Auréolé de plusieurs prix depuis son apparition en 2017, *Iperita de Mohamed Bouzaggou* est sans doute le film rifain le plus célèbre. Célèbre par sa thématique axée sur l'usage du gaz moutarde pendant la guerre du Rif (1921-1926), mais aussi par l'esthétique et la symbolique des cadrages choisis par son réalisateur. En effet, ce film qui se présente comme un documentaire-fiction soulève plusieurs questions. Outre les conséquences mortelles des armes chimiques utilisées par l'Espagne pour bombarder la population rifaine, il y a une réalité complexe où se croisent les abus du pouvoir politique et la corruption, la situation alarmante de l'enseignement dans l'école rurale, la condition de la femme, la fraternité humaine, etc. Bien entendu, établir les aspects visuels et dramatiques liés à ces faits ne peut s'inscrire uniquement dans une visée sémantique apparente. De là à dire que le contenu des espaces cadrés dans *Iperita* sont aussi dotés de valeurs symboliques. D'où l'idée d'interroger ces valeurs tissant la cohérence descriptive et narrative du film et de montrer que derrière le premier degré des plans qui le constituent, il y a un second degré qui ne se laisse pas deviner aisément. L'analyse sera axée essentiellement sur le plan général, le plan d'ensemble et le plan de demi-ensemble.

Mots-clés : langage cinématographique, cadrage, symbolique, compréhension d'inférences.

Salima Tenfiche (Université Paris 7 Denis Diderot).

« *Nouvelles formes du cinéma berbère. Le cas de *Lmuja* (Omar Belkacemi, 2018)* »

Vingt ans après la sortie des premiers films en langue berbère en Algérie, dont les intrigues édifiantes se situaient dans les montagnes de Kabylie à une époque révolue – *Machaho* (Belkacem Hadjadj, 1995), *La Colline oubliée* (Abderrahmane Bouguermouh, 1996) et *La Montagne de Baya* (Azzedine Meddour, 1997) –, le moyen métrage *Lmuja - La Vague* (Omar Belkacemi, 2015) propose un drame urbain, ancré dans le temps présent de la société algérienne contemporaine. Loin des fiers bergers ou des paysans courageux vêtus de leurs costumes traditionnels, les personnages de *Lmuja* sont de pauvres hères des villes, passifs et désabusés [...] *Lmuja* se distingue en outre du cinéma amazigh des premiers temps, qui donnait la priorité à la narration plutôt qu'à la mise en scène, par un renouvellement des formes filmiques. Dans la majorité des plans d'Omar Belkacemi, la fluidité de la caméra portée, qui accompagne les mouvements des protagonistes ou le fil de leurs discussions, tranche avec les caméras fixes et les plans d'ensemble des tableaux statiques des années 1990. Le travail sur le son (modulations, étouffement, ralentissement), la composition des plans, les jeux de contraste, l'alternance entre lumière et obscurité, autant que les décors qui construisent un environnement dévasté et sans horizon (appartement exigü, port de Béjaïa désert, chantier à l'abandon, décharge à ciel ouvert, chaussée accidentée), concourent à rendre compte de la souffrance de Mokrane, dont le désespoir va mener au suicide, autant que du malaise de Redouane, témoin impuissant d'une société aux abois. À travers une analyse filmique de *Lmuja* (Omar Belkacemi, 2015), notre communication tentera de montrer en quoi ce moyen métrage, auto-produit et interprété par des acteurs non professionnels, propose un renouvellement des formes et des contenus du cinéma amazigh des années 1990, qui s'inscrit dans une dynamique cinématographique à l'œuvre dans l'ensemble du cinéma algérien depuis la fin de la guerre civile.

Djamila Amzal (réalisatrice et actrice).

Présentation et projection du film le Tuteur de Madame la Ministre (25 min) et débat autour du film avec la participation de Hamid Salmi.

« Un film de 25 minutes qui a décroché lundi soir l'olivier d'or du 5e Festival du film amazigh [...] Liberté : Pourquoi le tuteur de madame la ministre ? Djamila Amzal : Ce titre aurait pu être quelque chose d'encore plus fort, le tuteur de madame la présidente de la république par exemple. C'est peu pour démontrer au travers les quelques images du film, la contradiction dans le statut et le pouvoir qu'a la femme algérienne et les lois auxquelles elle est soumise. Particulièrement, celui du tutorat et de l'obligation pour une femme d'avoir l'autorisation d'un tuteur afin de se marier. Donc, c'est juste pour souligner le côté contradictoire ». Tiré de : algerie-dz.com mercredi 23 juin 2004.

Brahim Hasnaouy (IRCAM, Rabat).

« Le Rif dans le cinéma marocain: la signification de l'espace rifain dans les films des cinéastes rifains ou issues de la région du Rif »

Parler de la mise en scène ou de la compétence technique, en général, du film amazigh, notamment le film vidéo, nous incite à évoquer le contexte socio-historique de ce produit audiovisuel dit occasionnel et qui est destiné à la consommation domestique de l'époque. [...] Les éléments « filmographiques » [les histoires et les parlars locaux, le remake, la dilatation d'histoires, l'adaptation de mythe, le dialogue, l'espace rural et les personnages « types »] contribuent à la réussite populaire d'un film et assurent le rendement matériel considéré comme un élément décisif de cette « industrie ». Cependant, le film amazigh de la vidéo n'est pas dépourvu de compétence artistique et de travail de la mise en scène. Si on regarde un film comme « 7dangwin imourane » (2002), par exemple, on constate à quel point son réalisateur a travaillé sur le rôle créateur de la caméra, les symboles, les costumes, le décor, le plan séquence, les figures de style, etc. Pour le film amazigh grand écran (Merolla, 2018) la compétence technique ou la mise en scène fait son entrée dans les films de certains jeunes cinéastes. Une présence qui est due au système de production et à l'air de professionnalisme qui est différent de celui de la vidéo. Elle est due également à la formation technique et académique de ces jeunes cinéastes. Cela leur permet de mettre en œuvre certains aspects scénaristiques, filmiques et artistiques en faisant des choix de la mise en scène. Notre communication a pour but de mettre en exergue les éléments suivants :

- Si le « rural » est considéré comme un espace « fatal » et dominant de film amazigh, est-ce qu'on peut parler d'une ou de plusieurs mises en scènes de cet espace ?
- En quoi consiste le choix de « rural » et quels sont les objectifs de ses différentes mises en scène ?
- Le fait que le « rural » soit le berceau du film vidéo amazighe, justifie-t-il cette mise en scène incessante de la part des producteurs-réalisateurs amazighes ?
- Qu'il est l'impact de la production et de la réception sur le choix du rural et ses mises en scène ?
- Quelles mises en scènes, quelles représentations et quelles interprétations de l'espace rural dans les films « grand écran » amazighs ?

Ahcene Hargas (Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace).
« *Le cinéma berbère selon le régime esthétique de l'art : le cas du film Imuhar réalisé par Jacques Dubuisson, 1997* »

[...] Le cinéma ethnographique « vu comme outil de savoir au service de l'ethnographie qui fait du discours une primauté et de l'anthropologie une discipline organisée à partir de l'écrit » (Griaule, Cf Laplantine, revue *Anthropologie et sociétés*, V 30, N°2, 2006), à l'image des arts contemporains, va subir un changement en profondeur. En passant du régime poétique de l'art (Aristote, La poétique) au régime esthétique de l'art (J. Rancière, *Aisthesis*, 2011), l'imitation du sujet dans la représentation du récit, évolue ainsi du concept au percept [...]. Des transfigurations invisibles telles que des cérémonies, des rituels, des contes, des jeux traditionnels (ex : Zerzari ou le Guignol touareg) sont, en effet, portés à l'écran du cinéma berbère, en tendant leur expansion aux transfigurations insitu (P. Descola, *Anthropologie de la nature : transfigurations insitu et invisible*) : sites naturels souvent restaurés lors des tournages. Le côté anthropologique du cinéma berbère résulte d'un tournage qui peut être perçu comme une prise de vue sur les transfigurations insitu et invisible, autours desquels les personnages consentent une vie commune, un drame perçu sous ses multiples et différents aspects. A travers le visuel, l'anthropologie acquiert une « procédure image » qui lui permet d'introduire des écarts dans le récit et d'envisager le voir à la place de l'écrit, en assemblant des fragments d'images et des bribes de sons : le film targui Imuhar, comme « quête initiatique », rentre dans cette procédure. En le présentant dans la perspective du cinéma berbère, je tenterais à la lumière du régime esthétique de l'art de souligner les aspects par lesquels le cinéma berbère adapte les normes de l'anthropologie visuelle. Le régime esthétique de l'art étant un ensemble de notions qui prédisposent au partage du sensible. Dans notre cas, nous articulerons essentiellement :

- Le maître ignorant pour souligner l'intérêt porté sur l'équité du pouvoir de l'adresse.
- L'abolition de la hiérarchie des sujets fondée sur le partage de l'expérience commune du sensible.
- Les écarts du cinéma : tournage des scènes indépendamment l'une de l'autre avant de leur donner une nouvelle dépendance par le montage

Ali Oublal. (Chercheur indépendant).

« The Invisible alternative: Film settings as Ideoscapes. The Amazigh Moroccan film in the Souss as a case study »

Film images play an integral role in the conveyance of abstract thought. Settings, as one of the key elements of film language, propose the idea that the film can be considered as a hermetically-sealed ideological and linguistic discourse. Keeping the perspective that globalization is ongoing, filmmakers have been left with interesting questions that haunt their own culture and identity. Through the chosen settings, the Amazigh filmmakers capitalize on the image to construct and to unveil the cultural mosaic of the Moroccan Amazigh community in the Souss. The ideoscapes created by the discourse of the chosen settings in the Amazigh movies have shaped the self as uncivilized and barbaric, due to the misconception and misunderstanding of staging and of the power of camera language. We shall accordingly explore the significance of the setting and its untold implications in two films from the Souss area: "Imouran " and " Touf Tanirt" by Abdullah Darri.

Key words: film language, ideoscapes', linguistic discourse, staging, Amazigh film, settings.

Yahya Laayouni (Bloomsburg University).

Towards a possible definition of Amazigh film: The mise-en-scene in Tenj'a (2004), Itto Tittrit (2010) and Defining love (2012)

What makes of a film an Amazigh film? Is it the filmmaker's origin? Is it the language? Or is something else? Before exploring the mise-en-scene of an Amazigh film it is essential first to define what is an Amazigh film. The absence of a clear definition makes it hard to classify films in this category, but there are some elements that should be present in a film for it to be considered Amazigh and these elements are in part found in the mise-en-scene. In this paper, I am using "Amazigh" as an analytical tool more than an ethnic or a linguistic reference. My analysis of the mise-en-scene will compare three films: Tenj'a (2004), Itto Tittrit (2010) and Defining love (2012). I argue that these films include Amazigh components not necessarily in their entirety but at least partially. I will be looking at the similarities that these films share paying close attention to their use of space, décor, music, and costume among other things. I will be comparing scenes from these films in order to establish distinctive components that could possibly distinguish them from other films. My aim would be to highlight aspects in these films that are more relevant to what I believe should comprise an Amazigh film.

Saïd Adel (EHESS, Paris).

« Cinéma amazigh : du récit oral au récit cinématographique »

La naissance du cinéma amazigh a offert, depuis presque trente ans, un nouveau champ d'expression et de création à cette culture marquée par la tradition orale. Un trait culturel proche de la nature des signes sonores et visuels qui constituent le récit cinématographique. Les différents films produits durant ces trois décennies portent assez souvent sur la préservation et la représentation du patrimoine matériel et immatériel amazigh. Cependant, l'ensemble des éléments issus de l'oralité propose indubitablement une réflexion sur leur intégration dans les films de fictions et leur composition avec la grammaire et les principes du langage cinématographique. C'est dans ce sens que je propose, à l'occasion de cette Journée d'étude, de me pencher sur quelques aspects (parole, temps, espace, etc.) de cette oralité et voir comment ils sont adoptés par la mise en scène. Analyser la pertinence de leur présence et voir s'ils ont une incidence sur la narration et de quelle manière ils participent à la construction du récit. Leur investissement engage-t-il une nouvelle manière de filmer, offre-t-il une nouvelle valeur à l'échelle des plans ? À la temporalité et à l'espace ? Pour apporter des éléments de réponses à ces interrogations je m'appuierai sur quelques longs métrages, notamment *La Colline oubliée* de A. Bouguermouh, *Machaho* de B. Hadjadj, *La Montagne de Baya* de A. Meddour et *Mimezran : la fille aux tresses* de A. Mouzaoui.

Elhoussain Idbahsine (FLSH-Ibn Zohr-Agadir).

«The Characterization of Ashelhi in Moroccan mainstream TV: TV commercials and Tele-films»

Throughout history, the Moroccan nation-state constraints on Amazigh cultural heritage and repressions of audio-visual media has forced Amazigh speakers to continue identifying with the cultural heritage that is not theirs. Amazigh representations on television were limited to songs, folklores and dance performances. During the hours spent watching mainstream Moroccan TV, particularly Al Oula, 2M and Tamazight, I have seen influx of images and footages in which Ishelhin, speakers of Tachelhit language in the south west of Morocco, are underrepresented and portrayed negatively. Tachelhit speaking characters are commonly featured in lower prestige positions. It is a long-standing definition of Ishelhin as ethnic groups in Morocco as shop owners and folklore dancers. The aim of this article, though laconically, is to look into the perpetuated image (s) of Ishelhin characters in Arabic-language Tele-films and ads in Moroccan mainstream media. The focus is on prime-time TV commercials and some Tele-films. The film and TV ad as communication tools display a language, an accent and touches upon cultural traditions and lifestyles. Using two approaches semiotics and content analysis, a number of Tele-films and TV ads will be analyzed. In analyzing the way characters are depicted, a number of elements should be discussed such as facial expressions, clothing style, body posture, accent and importantly the setting. I argue that the constant and perpetuated stereotypical portrayal of Ishelhin in Moroccan media mainstream is incompatible with the economic-socio-cultural and political shifts.

Keywords: TV commercials/ Tele-films/representation/ Ashelhi/ Arab/ mainstream media/ shop owner/ folklore dancer/ marginalized/ centre/ periphery

Mustapha Hejja (FLSH - Université d'Oujda).

« Pratiquer le Cinéma Amazigh aujourd'hui au Maroc : approche anthropologique »

Cette communication vient de mettre en question le cinéma amazigh en tant qu'un catalyseur identitaire et de représentations de soi. L'objectif de ce travail est de comprendre, puis de concevoir l'image de cinéma amazigh colonisée à cause de la pensée unique et sous le contrôle d'une idéologie aveugle. C'est dans ce cadre que nous tenterons d'examiner le cinéma amazigh qui reste entre la lutte et le besoin de témoigner même si son capital symbolique et imaginaire fondé sur l'indigène et sur le mode de vie.

Mots clés : anthropologie, Cinéma Amazigh, identité, représentation de soi.

Mustapha Hejja (FLSH - Université d'Oujda).

« Pratiquer le Cinéma Amazigh aujourd'hui au Maroc : approche anthropologique »

Cette communication vient de mettre en question le cinéma amazigh en tant qu'un catalyseur identitaire et de représentations de soi. L'objectif de ce travail est de comprendre, puis de concevoir l'image de cinéma amazigh colonisée à cause de la pensée unique et sous le contrôle d'une idéologie aveugle. C'est dans ce cadre que nous tenterons d'examiner le cinéma amazigh qui reste entre la lutte et le besoin de témoigner même si son capital symbolique et imaginaire fondé sur l'indigène et sur le mode de vie.

Mots clés : anthropologie, Cinéma Amazigh, identité, représentation de soi.

Ivan Boccara (réalisateur)

« La mise en scène du réel ». Ivan Boccara a fait des études de cinéma, d'histoire et civilisation berbères à Paris. Il vit en France et au Maroc. Son travail s'attache à des personnages forts, à des communautés, aux enjeux des populations, aux frontières des modes de vie entre traditions et modernité. Il a réalisé plusieurs documentaires tels Mout Tania en 1999, Tameksaout en 2005, et Pastorales électriques en 2017.

Hocine Redjala (réalisateur, responsable de RHPROD)

« L'aventure du film *Le serment rebelle* » : Cette œuvre filmique traite des manifestations et du phénomène des « hors la loi et les bandits d'honneur » en Kabylie sous domination coloniale et chez d'autres peuples animés fortement par la quête de la liberté de disposer de leurs propres destins.

Ce film de recherche documentaire [...] est aussi une œuvre thérapeutique car elle est faite, sans neutralité et avec un parti pris réfléchi et parfois dicté par la portée de l'archive ou par le choix des extraits et des fonds sonores utilisés afin de ne pas réveiller de vieilles discordes ou froisser des personnes ou des familles qui ont vécu au plus proche, des événements tout récents. [...] Des monts du Djurdjura aux salles d'archives d'outre-mer à Aix en province, passant par les vieux marchés, les grottes, les administrations pour les autorisations et les diverses dérogations, les ruelles et les recoins des mémoires ataviques, le film prend, peu à peu forme et fixe les commentaires des uns et des autres pour ne pas perdre, encore une fois des témoignages mémoriels et des repères récents que la Kabylie se doit de garder intacts pour que sa mémoire puisse se régénérer et fournir aux lendemains des pans bien chargés. Pour pouvoir mener ce projet au bon port, une société de production et de recherche documentaire dénommée Rhprod a été créée en France. Cette entité s'est aussi assignée en perspective d'autres travaux filmiques d'envergures, en relation directe avec la culture Amazighe que nous comptons réaliser avec beaucoup de tact et de délicatesse

יִשְׂרָאֵל национален שפה 文化 شرقية
i n a l c o

Institut national
des langues
et civilisations orientales

Inalco
65 rue des
Grands Moulins
75013 Paris

