

« Passage(s) à l'amateur » : d'un cinéma tunisien en libération

Une histoire du documentaire tunisien (1964-2014)

Marie PIERRE-BOUTHIER

Résumé

Par un « passage à l'amateur » de leurs conditions de production et de tournage, des cinéastes militants tunisiens ont permis, dans le cadre de structures indépendantes, un renouvellement du cinéma documentaire tunisien, de son contenu et de ses pratiques, de 1964 à la révolution de 2011, et au-delà.

Mots-clés: Tunisie, documentaire, cinéma amateur, révolution, libération, cinéma militant.

Abstract

Through a "passage" to amateur cinema in their production and shooting conditions, activist Tunisian film-makers enabled, in the framework of independent organizations, a renewal of Tunisian documentary cinema, in its content as well as in its practices, from 1964 to the Revolution of 2011, and beyond.

Keywords: Tunisia, documentary, amateur cinema, revolution, liberation, activist cinema.

Quelle refondation du cinéma tunisien après l'Indépendance ?

Après l'Indépendance (1956), les Actualités tunisiennes, la Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique (SATPEC) et la Radio-Télévision tunisienne (RTT) perpétuent la logique de production issue du Protectorat français, en réalisant des documentaires patrimoniaux et folkloristes, ou des films de propagande à la gloire du combat indépendantiste, de la construction nationale, du président Bourguiba ou de son parti. L'émancipation administrative ne s'est accompagnée ni d'une libération politique, ni d'un renouvellement esthétique : jusqu'à la fin des années 1960, la Tunisie produit un cinéma de commande officiel, conformiste et bien-pensant. Dans ce contexte morose, « le cinéma amateur porte [...] l'espoir du jeune cinéma tunisien », écrit en 1970 le père Lelong dans le *Bulletin de l'Institut des belles-lettres arabes (IBLA)*. La Fédération tunisienne des cinéastes amateurs (FTCA) est en effet fondée en 1968 : issue de l'Association des jeunes cinéastes tunisiens (AJCT, 1961), elle est subventionnée par l'État à partir de 1963, se dote d'un festival national en 1964¹ et international en 1965, le Festival international du film amateur de Kélibia (FIFAK).

1. C'est la date habituellement retenue pour l'apparition de la FTCA.

D'autre part, dans les années 2010, les productions documentaires à petit budget, parfois avant-gardistes, se multiplient : on dénombre près de 200 documentaires produits depuis 2011² ! Les progrès technologiques (caméras numériques, maniabiles et bon marché) expliquent en partie cette évolution. Mais, dans le cas de la Tunisie, la situation politique est aussi un facteur important : à la suite du suicide d'un jeune marchand de rue, Mohamed Bouazizi, le 17 décembre 2010, tout un peuple de chômeurs, de jeunes, de délaissés et d'opprimés descend dans la rue. La Tunisie s'embrase, jusqu'au départ de son second et dernier dictateur, Zine el Abidine Ben Ali le 14 janvier 2011. Dès l'annonce de son départ, la surveillance policière se relâche, les caméras investissent la rue, les cinéastes s'en vont filmer cet envers du décor qu'il ne leur a jusqu'alors jamais été possible de montrer. Les jeunes réalisateurs (comme ceux d'*Exit Productions*) s'octroient alors tout le bénéfice de la nouveauté, postulant que le cinéma antérieur n'aurait fait que cautionner la dictature³.

En réalité, il nous semble que des années 1960 aux années 2000, le cinéma tunisien a subi une lente poussée souterraine qui a mené à cette production politiquement d'opposition et cinématographiquement novatrice. Bien avant la révolution numérique et politique de 2010, des cinéastes marginaux — amateurs, chercheurs, militants — ont pris le risque d'expérimenter des modes alternatifs de production, de financement et de tournage. Ils ont renoncé, ponctuellement ou définitivement, aux conditions officielles de production et au dispositif de tournage professionnel, choisissant de « passer à l'amateur », pour sortir le cinéma de son carcan institutionnel, et lui faire dire autre chose, autrement.

Nous cherchons donc ici à cerner une attitude, un côtoiement avec l'amateurisme, qui a permis un cinéma « plus libre » au niveau de la démarche, du message et de l'image. Celle-ci peut concerner les *conditions* de production, les *dispositifs* de tournage, ou les *procédés* photographiques, esthétiques, stylistiques (tremblé, caméra à l'épaule, improvisation jouée). Les deux premiers traits relèvent de l'*intention* et de la *pratique* du réalisateur, et demandent une investigation du chercheur pour être élucidés, même s'ils sont souvent décelables à l'image, tandis que le dernier relève de la posture et de l'ostentation. Or, dans un contexte autoritaire, où les termes de « visa », de « carte professionnelle », d'« aide à la production » ou « d'auto-risation de tournage » sont forcément connotés, passer à l'amateur a surtout consisté à éviter les normes classiques de la production et du tournage

2. Très précisément 222 en juin 2016 (inventaire de l'auteur).

3. ISMAËL, « L'ancien régime cinématographique en quête de sens », *Nawaat Blog*, 14 décembre 2014, <[http://nawaat.org/portail/...](http://nawaat.org/portail/)> (consulté le 8 janvier 2015).

documentaires, telles que la commande, le financement étatique⁴, l'encadrement (la censure) de l'écriture, du tournage et du montage par un producteur public ou privé, les tournages coûteux avec une importante préparation logistique, le bénéfice personnel et la dépendance financière au produit du travail cinématographique. Ces critères négatifs en impliquent d'autres, positifs : la création d'initiative individuelle, l'indépendance vis-à-vis de l'État mais également vis-à-vis des télévisions et des groupes d'influences, un matériel bon marché et une équipe réduite, un tournage partiellement improvisé, voire un travail complètement en solitaire.

Ces différents critères nous amènent à distinguer deux époques. D'une part, une période (1964-1994) où un rejet revendiqué du professionnalisme et l'inscription dans des structures de création alternatives permettent aux cinéastes de prendre leur autonomie vis-à-vis de l'État, à la fois dans le choix, le traitement du sujet, le mode de production et les méthodes de tournage. D'autre part, les années 1994-2014, où les cinéastes indépendants sont désormais professionnels, mais font le choix de conditions militantes de tournage et de production pour répondre au contexte autoritaire et/ou à l'urgence socio-historique de la situation. Si l'on constate entre les deux périodes une permanence des dispositifs et des intentions, le statut d'amateur n'est, quant à lui, plus revendiqué : il s'agit de faire du cinéma, avant tout, et à tout prix.

1964-1994 : premières prises d'autonomie

Le « passage à l'amateur » de la FTCA

Initialement, la Fédération tunisienne des cinéastes amateurs n'a pas un fonctionnement très « amateur ». Elle était conçue pour offrir aux jeunes et aux passionnés un cadre et des moyens pour se former et réaliser des films courts et pauvres d'une facture très classique. La formation commence par la prise de vue photographique, continue avec le documentaire, qualifié dans une brochure de « cinéma d'enquête, [...] simple (voire simpliste) [...] reflet et reproduction du réel [...] qui vise à constituer des documents⁵ », pour aboutir à la fiction. Comme un vrai producteur, le siège de la Fédération à Tunis reçoit les scénarios, émet des demandes d'autorisation de tournage auprès du ministère, prête le matériel. Les différents aspects techniques de la réalisation (acteur, figuration, prise de vue, son) sont ensuite répartis entre les membres du club. Certains font le choix de

4. Dont on exclut les aides à la finition qui impliquent que le réalisateur s'est lancé dans le tournage à l'aveugle.

5. Brochure de la FTCA parue dans le quotidien *Le Temps*, 22 août 1975, p. 16.

la signature collective, mais la hiérarchie classique est généralement respectée, tous droits revenant à la Fédération.

Se met ainsi en place un sanctuaire d'indépendance : le ministère de la Culture délivre certes subventions et autorisations de tournage, mais n'a aucun droit de regard sur le réseau de diffusion interne de la FTCA : le festival de Kélibia. Cela ne s'est pas toujours fait sans accroc⁶, mais c'est cette liberté qui permet rapidement un véritable « passage à l'amateur » de la FTCA, avec certains membres qui prennent le risque du cinéma d'intervention militant, de l'imperfection du tournage en urgence, pour mieux dénoncer certaines réalités. En 1978, dans son rapport « Dix ans de cinéma tunisien » (*IBLA*, n° 141), Ferid Boughedir (ancien de la FTCA) regrette que « le cinéma d'expression personnelle [ait] disparu [de la FTCA] [...] au profit du cinéma engagé ». En effet, de 1968 à 1977, la FTCA est progressivement réorganisée, pour cesser de mimer le cinéma professionnel, avec son administration autoritaire et sa fascination pour le mélo égyptien, et devenir plus démocratique dans son organisation et plus sociale dans ses thèmes. C'est la « Re-forme⁷ ». Sa mise en place entraîne d'importantes crises internes⁸, mais la « plateforme culturelle » qui en est issue régit toujours aujourd'hui la FTCA, en particulier son principe de la direction collective.

Si les fictions continuent de dominer, les documentaires se multiplient : quand la décennie 1960 en a produit sept et celle de 1990, deux, celle de 1970 en produit onze, 1980, douze, 2000, quinze, et 2010, quatorze ! Indignés et intuitifs, ils profitent du passage du 16 mm (années 1970) au Super-8 sonore⁹ (1980), à la vidéo (2000) et au numérique (2000-2010). Outre des films quasi ethnographiques consacrés à des aspects de culture tunisienne, on distingue trois types de films engagés.

6. « [Les Invalides, Mouloud Lotfi] [...] a été censuré. [...] On demandait des visas d'exploitation pour ne pas rester clandestin, pour pouvoir diffuser non seulement dans les maisons de la culture et des jeunes, mais également à la télévision. Et [ce film] n'a pas eu le visa de diffusion. Alors les membres du comité de sélection [...] ont voulu le refuser pour cette raison. Mais nous on a dit qu'au festival il n'y avait pas de censure. [...] Puis le ministre est venu pour la clôture [du festival de Kélibia], avec 1 h 30 de retard ! Dans le jury, il y avait un grand réalisateur soviétique, [...] il y avait aussi Monique Hennebelle [qui] a dit "Nous soutenons le cinéma d'intervention social et politique." Ça a fâché le ministre [...] [qui] a interrompu le festival, sans que soit remis le palmarès. [...] Les titres de presse étaient très en défaveur du ministre. Deux mois plus tard, il a été limogé. » (Entretien réalisé par l'auteur avec Ridha Ben Halima, le 10 janvier 2014.)

7. Voir *Le Temps*, 17-24 août 1975, p. 16-17.

8. Qui culminent avec l'annulation du festival de Kélibia (FIFAK) en 1977.

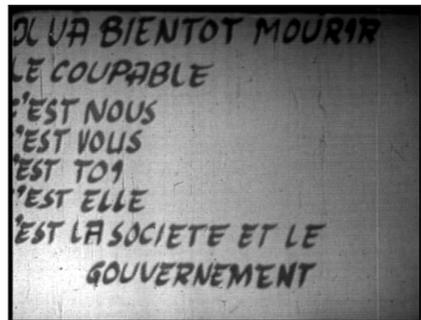
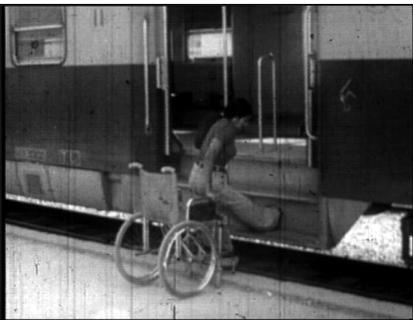
9. Voir MELLIANI Majid, « Super-8, cinéma du réel », *Septième art*, n° 56, novembre 1985 : « La pratique du Super-8 est donc un acte révolutionnaire et progressiste [...]. Le Super-8 est un instrument de prise de conscience et de mobilisation, [...] sert la cause des faibles et des opprimés, [...] [de] moyen de lutte et de libération. [...] Le cinéma amateur doit être un glissement sans tricherie de la vie à l'image. Pour que la fable recule devant le fait, le septième art non-professionnel mord à pleines dents dans le réel, dans le quotidien, dans l'humain... dans le politique. [...] Alors, cinéastes amateurs, à vos caméras ! »

D'une part, ceux qui montrent les problèmes de la société tunisienne, et font témoigner les délaissés des villages ou quartiers reculés. C'est le cas de *Sueurs des petits fronts*, qui donne la parole à des enfants qui travaillent dans l'artisanat de Sfax, de *Sid Ali Hattab* (1975), sur la vie quotidienne précaire des habitants d'un lieu de pèlerinage, des *Invalides* (1978), d'*Ouled el Abed* (1979), de *Kirch el Ghaba* (1988), sur un quartier de bidonvilles, ou du *Mur* (2004). Dans *Ouled el Abed* (Club Tunis, 1979, Super-8), Ridha Ben Halima et Hafedh Mezgheni écoutent avec douceur et humilité le témoignage des enfants d'un village isolé, qui racontent avec un lyrisme précis les souffrances qu'ils endurent quotidiennement pour parcourir la dizaine de kilomètres qui les séparent de leur école (illustrations 1 et 2).



Illustrations 1 et 2
Ouled el Abed, 1978

Les Invalides (16 mm), qui dénonce l'aporie tragique des handicapés dans la société et l'espace public tunisien, où rien n'est pensé pour leur faciliter la vie, se veut non seulement un témoignage (réalisé par un handicapé, Mouloud Lotfi, Club Hammam-Lif, 1978), mais un véritable tract, qui interpelle directement le spectateur (illustrations 3 et 4).



Illustrations 3 et 4
Les Invalides, 1978

D'autre part, certains cinéastes tirent de leur indignation un message politique, dans des films plus construits, au montage plus élaboré, comme *Ana mouch tounsi* (1977), ou *Événements* (1989) qui retrace dix années d'actualité politique et sociale en Tunisie. Enfin, certains amateurs se sont fait un sacerdoce de suivre les mouvements sociaux, souvent en partenariat avec l'Union générale des travailleurs tunisiens (UGTT) : *Un moment de kermesse* (1981, illustration 5) s'immerge dans la fête et l'euphorie qui succède à la réussite d'une grève dans la Pharmacie centrale de Tunis ; *La Moitié fertile/Nsf el Khasba* (2004) suit une grève dans une usine textile, *Le Sifflet/Safara* (2006, illustration 6) une mobilisation dans une usine de femmes, *U* (2006), une grève universitaire, et *Les Âmes brûlées* (2011) filme les tentatives des habitants du Cap-Bon pour s'organiser collectivement contre les incendies de forêt criminels qui ravagent leur région.



Illustrations 5 et 6

R. Ben Halima, H. Mezgheni, *Un moment de kermesse*, FTCA, 1981

R. Ben Halima, *Le Sifflet*, FTCA/UGTT, 2006

Ces films font un peu plus qu'un compte rendu indigné du réel : il relève du cinéma d'intervention, du cinéma activiste. Le caméraman vient sur le terrain pour participer à l'action des manifestants. *Un moment de kermesse* a été cofinancé par les grévistes, dont Ridha Ben Halima (le réalisateur), était la caméra est prise comme exutoire aux revendications. Émergent des séquences d'une belle énergie, comme l'arrivée du veau pour le « *mechoui* » de la victoire. *Les Âmes brûlées* dépeint les forêts du Cap-Bon (à l'aide de témoignages), enquête sur les intentions des criminels, mais est surtout un geste activiste de soutien aux habitants : dans les équipes bénévoles d'extinction du feu, ou dans les manifestations d'indignation, on reconnaît des membres actuels de la FTCA.

L'amateurisme instinctif et enflammé du tournage est retravaillé au montage : « Les films amateurs sont essentiellement des films de montage,

où il faut dire le maximum de choses dans un temps très court, donc qui exigent une attention soutenue lors de sa vision », explique Ridha Ben Halima¹⁰. Faute de temps, de moyens techniques, et étant donné l'hésitante qualité des images de départ, le film fini traduit quand même la maladresse et l'emportement du geste premier. Quoi qu'il en soit, ils sont les seuls dans le paysage tunisien de l'époque à aborder avec une telle liberté des sujets sociaux, avec parfois un certain impact : Ridha Ben Halima revendique d'avoir sensibilisé le public aux conditions de travail des femmes de ménage en entreprise avec *Le Sifflet* (2006)¹¹, et assure que *Les Invalides* (1978) aurait permis une amélioration de la législation sur l'emploi des handicapés¹².

D'autres pratiques alternatives émergent

Le cadre universitaire rend lui aussi possible une certaine liberté de propos et de pratiques, impensables dans un autre contexte. Source de financement minimale, il impose aux cinéastes-chercheurs des conditions de tournage précaires : cette réduction des moyens et des intermédiaires, ainsi que la spécialisation de la diffusion, leur offre une plus grande proximité avec la réalité, et une sécurisante légitimité scientifique. L'anthropologue Sophie Ferchiou filme en solitaire de 1970 à 1976, après s'être imprégnée des pratiques (culturelles ou artisanales) qu'elle étudie. Le soutien du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), du Centre d'études et de recherches économiques et sociales (CERES), ou du musée de l'Homme (qui lui prêtent caméra 16 mm et magnétophone), lui laisse une complète autonomie par rapport à l'État et au système productif classique,

10. « Né en 1951 à Sfax, cinéaste amateur depuis 1968 (maison des jeunes de Sfax), membre de la FTCA depuis 1972, ex. président de la FTCA » (selon le CV qu'il nous a remis), il a également beaucoup collaboré avec l'UGTT : « J'ai toujours été couvert par l'UGTT, ce qui m'a permis de m'introduire dans le milieu ouvrier [...]. L'UGTT a toujours eu une sorte d'immunité, même Ben Ali en avait peur. » (Entretien réalisé par l'auteur le 10 janvier 2014). Il ajoute cependant : « Je ne suis au service d'aucune idéologie, au contraire, j'ai toujours lutté contre le cinéma de matraquage. » (*Septième art*, n° 87, août 1997, p. 6-10.)

11. *Le Sifflet* a été projeté en avril 2006 au congrès de l'UGTT. « La moitié de la salle pleurait. [...] Il est aussi passé à Kélibia en 2006. Heureusement il était en avant-dernier : cela a évité qu'il y ait une manifestation après le film ! On m'a dit que 10 PDG étaient venus voir le film. Ensuite je l'ai projeté dans les universités. Et je suis sûr que depuis ce film les gens sont devenus plus respectueux envers les femmes de ménage. Or, mon but c'est bien ça : de sensibiliser les gens. » (Ridha Ben Halima, entretien réalisé par l'auteur le 10 janvier 2014.)

12. « Après la grève générale de [19]78, qui a vu plusieurs syndicalistes écroués, puis en [19]80 les événements de Gafsa, il y a eu un changement de premier ministre, qui a permis une ouverture. Un producteur de la télévision a montré le film, et l'a accompagné d'un dossier, d'un débat. Deux semaines plus tard, la loi a changé, et oblige désormais les entreprises à employer un invalide sur 100 employés ! C'était en 1980-[19]81. Bourguiba avait certainement regardé cette émission ! » (*Ibid.*)

à l'autorisation de tournage près¹³. Quant à son statut de scientifique, il lui permet de valoriser, non sans un certain lyrisme, des pratiques normalement considérées comme rétrogrades par le bourguibisme progressiste (le pèlerinage aux saints, dans la *Zerda*, 1971).

Naître à Mellassine (1980, illustrations 7 et 8), enquête tournée en Super-8 par Lazhar Khallouly de la FTCA, suit les indications du docteur M. N. Chouchane. Le film n'a apparemment jamais été montré en dehors de la soutenance de thèse du docteur : diffusion restreinte qui lui permet quelques audaces. Formellement, ce film témoigne d'un grand amateurisme : le cadre est tremblant, le son saturé, l'image souvent floue, le montage parallèle des plus scolaires, et les personnages attendent anxieusement un signe de l'homme à la caméra et du médecin à la feuille de papier pour parler. Néanmoins, cette enquête sur la mortalité néo-natale dans un « *gourbi* » de Tunis montre une misère bien plus crasse que ce que l'on pouvait voir par ailleurs, alors même que Bourguiba annonce la « dégourbification ». Les entretiens avec les mères de famille, qui déclarent des taux de mortalité néo-natale hallucinants, ainsi que les séquences tournées avec les médecins d'un centre de protection maternel, dévoilent l'échec patent du système de santé, et soulèvent la question de la régulation des naissances. Son enquête l'amène à s'entretenir avec une sage-femme traditionnelle, qui décrit sans s'embarrasser de décence et de fioriture, le déroulement d'un accouchement au sens le plus physique du terme. Rappelons que pour d'autres réalisateurs, les thèmes de la misère, de la procréation et de la planification familiale, ont pu valoir censure¹⁴!

Enfin, Taieb Louhichi, plus tard (1980) couronné d'un doctorat de sociologie, issu des ciné-clubs et des cinéastes amateurs, a réalisé en 1972, en 16 mm, dans un village du Sud tunisien, un film soutenu par le Groupement de recherche en esthétique cinématographique (GREC), qui dénonce « la saignée » de l'émigration : *Mon village, un village parmi tant d'autres* (illustrations 9 à 12). Le film, d'une grande recherche et poésie, comporte quelques entretiens tournés en France et en Tunisie avec des candidats à l'immigration. Si Taieb Louhichi nie avoir réalisé là un film sociologique, il n'en accomplit pas moins une synthèse de gestes « amateurs », une quintessence

13. « Ce sont les autorités qui n'aiment pas qu'on vienne perturber le système politique. C'est pourquoi il faut avertir l'État, expliquer que c'est de la science, etc. Certains envoient un officiel pour voir ce que vous faites réellement, et une fois qu'ils ont vu que ce que vous faites, c'est de la science et pas de la politique, ils vous laissent travailler. Mais ceux qui vont tourner sans rien dire à personne — ce sont souvent des jeunes —, ils ont des ennuis. Je ne comprends pas pourquoi les jeunes ne veulent pas demander d'autorisation! ? [...] Prévenir, ce n'est pas obéir! Ils [...] négligent les implications politiques. » (Sophie Ferchiou, entretien réalisé par l'auteur le 21 janvier 2014.)

14. Comme pour *Fatma 75* de Selma Baccar (1975).

d'indépendance cinématographique, alliant à la conscience politique et aux méthodes amateurs acquises à la FTCA et à la FTCC, l'indépendance financière permise par le GREC, et la pertinence d'analyse due à ses compétences scientifiques.



Illustrations 7 et 8
Naître à Mellassine, 1980



Illustrations 9 et 10
Mon village, un village parmi tant d'autres, 1972
Dénonciation de la misère, de l'échec scolaire, du chômage et de l'absence de perspective...



Illustrations 11 et 12
Mon village, un village parmi tant d'autres, 1972
Chiffres à l'appui, une voix *off* en appelle au « développement rural ».

Ces tentatives ponctuelles ont marqué : le passage à l'amateur de ces cinéastes d'horizons divers trace des pistes de libération de la représentation et des pratiques documentaires pour les générations ultérieures. Un cinéaste professionnel des années 1990-2000 comme Hichem Ben Ammar s'en revendique lorsqu'il travaille à se libérer du formatage formel et idéologique de la production officielle et télévisée.

1994-2014 : émergence du documentaire de création dans un contexte troublé

Libéralisation, numérisation, professionnalisation... tous amateurs !

Les années 1980-1990 voient l'apogée de la grande fiction tunisienne, avec *L'Homme de cendres* de N. Bouzid, *Halfaouine ou l'enfant des terrasses* de F. Boughedir, ou *Les Silences du palais* de M. Tlatli, produits par le charismatique A. B. Attia. La SATPEC est démembrée en 1992, le ministère de la Culture continue de réguler la profession et les subventions, mais de grands producteurs privés entrent en scène, favorisés par des réformes libérales. À partir de 2000, les petites maisons de production finissent également par en tirer parti, de nombreux cinéastes s'en créant à leur mesure¹⁵. La fondation d'établissements publics et privés d'enseignement du cinéma et le numérique accroissent le nombre de techniciens et de réalisateurs potentiels.

Alors que les cinéastes ne sont plus ni fonctionnaires ni amateurs, mais professionnels, le cinéma tunisien connaît un nouveau « passage à l'amateur » en termes de conditions de production et de pratiques de réalisation. Avoir sa propre maison de production assure certes l'indépendance par rapport à l'État, aux producteurs « de notoriété¹⁶ » et aux forces de l'argent, mais implique souvent aussi autofinancement, non-rentabilité et conditions de tournage militantes : ils ne sont pas rares à se lancer dans l'aventure, seuls ou avec des techniciens quasi bénévoles, sans savoir de quoi demain sera fait. De plus, cette indépendance est financièrement et politiquement risquée : dégagés de la protection puissante de la FTCA, de l'UGTT ou de l'Université, les petits cinéastes et les petites maisons sont à la merci des caprices policiers pendant le tournage, puis au stade de la postproduction

15. Telles celles-ci : 5/5 production pour Hichem ben Ammar, Exit Production pour Ismaël et Ala Eddine Slim, Ayan Ken Films Productions pour Ridha Tlili, Mohammedia Production pour Hamza Ouni, Sangho Films pour Mohamed Zran, etc.

16. Comme les appelle ironiquement le jeune cinéaste, producteur et critique Ismaël dans « Cinéma en Tunisie : employabilité et création 1^{re} partie : Avant la révolution, un cinéma prohibé », 16 février 2011 <http://www.facebook.com/note.php?created&¬e_id=10150132914401869>> (consulté le 12 janvier 2015).

et de la diffusion, du mauvais vouloir ministériel, ou de la pression discrète et malveillante de réalisateurs ou de producteurs plus influents.

Cette tentation de passer à l'amateur pour être libre de réaliser son projet s'est donc manifestée à chaque génération sous des formes différentes : elle est animée par la croyance que le cinéma peut, en renonçant au profit et en outrepassant les contraintes politiques, déciller le spectateur. Or, ce renoncement répété aux contraintes et comforts de la production professionnelle au nom d'une plus haute idée du cinéma, a permis la refondation esthétique du cinéma tunisien. En effet, ces pratiques pleinement ou passagèrement amateurs ne débouchent plus seulement sur des films d'intervention, ou des films scientifiques (où le fond prime sur la forme), mais sur des « films d'auteur ». Ces années 1990-2000 voient la sensibilisation de la Tunisie au « documentaire de création » : beaucoup de films entendent non plus seulement dénoncer, documenter ou illustrer, mais *saisir* des réalités tunisiennes ignorées à l'aide de formes cinématographiques renouvelées (où la forme importe et supporte le fond). Hichem Ben Ammar, avec des aides ponctuelles à la postproduction, a filmé des aspects inattendus du patrimoine tunisien, comme les cafés-concerts ou les boxeurs, en travaillant au corps l'épaisseur, la chaleur et la couleur de ses personnages. Dans *J'en ai vu des étoiles* (2006), les corps des boxeurs ravagés par la maladie de Parkinson sont de la part du réalisateur autant une déclaration de passion pour leurs corps, leur virilité, leur sport, leurs histoires perdues, qu'une déclaration de guerre envers un État insoucieux de ceux qui ont défendu ses couleurs (sportifs... et artistes !). Dénonciation renforcée par un travail de saturation de l'image en violet : la couleur de Ben Ali, le dictateur déchu en 2011 !

La future avant-garde de 2011 tourne, elle aussi, ses premiers films expérimentaux (où la forme prime sur le fond) dans ces années-là. L'année 2011 conféra une portée tout autre à ces diverses expérimentations — comme si ces auteurs s'étaient préparés au passage à l'amateur radical qu'il allait falloir opérer pour réaliser un documentaire de création en Révolution.

Entre fiction et documentaire : le passage à l'amateur prémonitoire de Nouri Bouzid

Il revient à un « ancien », né en 1945, de modéliser ce phénomène : Nouri Bouzid, passé par la FTCA et le groupe gauchiste Perspective (il l'a payé de cinq ans de prison) est « le » représentant de l'âge d'or de la fiction tunisienne¹⁷. Son avant-dernier film, *Making-of* (2009), raconte la conversion

17. En 1986, son *Homme de cendres*, Tanit d'or au festival de Carthage, est considéré comme le précurseur d'un âge d'or de la fiction tunisienne.

islamiste d'un danseur de hip-hop en rupture de ban, Bahta. Selon Nouri Bouzid, l'acteur, Lotfi Abdelli, devenu depuis un humoriste gouaillieur, ignorait le déroulé exact du scénario. Confronté à l'endoctrinement islamiste auquel son personnage Bahta est soumis, l'acteur s'écrie en plein tournage : « J'arrête » (illustration 13). La caméra de cinéma s'arrête, et c'est une petite caméra numérique, destinée à tourner le « *making-of* » du film, qui prend le relais (illustration 14). Elle saisit ce moment où l'acteur déchire la fiction avec une liberté impensable dans une dictature, pour crier ses quatre vérités au cinéaste et à la Tunisie entière : après avoir exprimé son malaise sur les questions de religion, il s'en prend au film lui-même, avant d'interroger le sens de la démocratie. Le ministère de la Culture tunisien réclame la coupe de ces passages « de réalité » au sein de la fiction. Bouzid refuse, et ce n'est que sur la pression des Journées cinématographiques de Carthage, où il obtient le Tanit d'or, que le film pourra finalement sortir tel quel en salles.



Illustrations 13 et 14
Making of, 2009

Une véritable « révolution » se produit à l'écran : l'illusion réaliste de la fiction est brisée par la violence du réel, l'acteur crie sa rébellion contre le réalisateur... Cette intuition qu'a Nouri Bouzid en ce point unique de son œuvre que la fiction va toucher à ses limites et qu'il va lui falloir se laisser déborder par le réel (ou en donner l'illusion ?), nous offre une ligne intellectuelle pour comprendre la marche d'ensemble du cinéma tunisien. Ce qui importe ici, ce n'est pas cet « effet amateur » dans l'image (tremblé, caméra à l'épaule, couleur sépia, hystérie de l'acteur), que lui ont reproché les critiques, mais c'est ce « dispositif documentaire amateur » : une caméra numérique filme sans savoir ce qui, devant elle, fera cinéma. Ce qui fait cinéma, et que seule une telle caméra pouvait saisir, c'est la révolte de Lotfi Abdelli, et le débat dans lequel il entre avec Nouri Bouzid. Or, c'est cette forme et ce dispositif que généralisèrent des dizaines de jeunes réalisateurs

à partir de la chute de Ben Ali le 14 janvier 2011, pour filmer, précisément, la révolte, et la possibilité renouvelée du débat démocratique. À cet égard, ce passage à l'amateur d'un réalisateur, par ailleurs incapable de tourner hors des cadres de la fiction classique, est véritablement matriciel.

La Révolution du 14 janvier 2011 : l'exigence d'improvisation

Après plusieurs jours de manifestations et d'émeutes, le président Ben Ali quitte la Tunisie le 14 janvier 2011. Aussitôt, le relâchement de la répression policière et le vent d'espoir dans une démocratie nouvelle amènent les Tunisiens à investir encore plus massivement les rues et à s'y afficher avec appareils photo et caméras (ce qui était impossible sous la dictature). À cette occasion, des professionnels redevenus simples citoyens choisissent de passer à un amateurisme parfois passager, à une forme autonome et instinctive de cinéma, pour accompagner cette Révolution. Ils renouent ainsi sans le savoir avec les procédés des cinéastes de l'urgence des décennies antérieures, mais les renouvellent, les démultiplient et les approfondissent sous la pression gigantesque de l'événement. Plus exactement, ils prennent modèle sur les anonymes qui, depuis décembre 2010, enregistrent sur leur téléphone manifestations et répression. Un réalisateur bien implanté comme Mohamed Zran contracte à cette occasion le virus du filmage en amateur¹⁸ : il suit passionnément manifestations et comités de quartier, puis tente de leur donner sens en se rendant auprès de la mère du martyr Mohamed Bouazizi. Après la sortie du film qu'il tire de ces semaines de tournage en amateur, *Dégage* (2012), Zran redescend aussitôt dans la rue et les rassemblements politiques pour tourner : il n'a pas encore épuisé le goût de cette liberté nouvelle.

Ce qui distingue, dans une situation exceptionnelle, le cinéaste qui a des pratiques amateurs, de l'amateur complet, c'est la *vision* : la conviction que le réalisateur a qu'un film est en train de se construire, avec son angle et son esthétique, malgré l'apparent amateurisme au jour le jour du tournage. Les séquences partagées sur les réseaux sociaux ne font cinéma que lorsqu'un réalisateur les intègre à son film. Dès 2009, le cinéaste amateur Ridha Ben Halima intègre à ses films indépendants consacrés à la répression du bassin minier de 2008 (*Leila Khaled la Tunisienne*, 2009, 23 min et *En flagrant délit*, 2010, 36 min) des images tournées par les manifestants. En un montage intéressant et pas mal mené pour un film clandestin réalisé dans l'urgence, il les illustre de témoignages tournés dans le secret qui évoquent les revendications des insurgés et la violence de la répression.

18. *Essaïda* (1996), *Le Prince* (2004)...

Le premier film de l'après-Révolution, *Plus jamais peur* (2011) de Mourad Ben Cheikh, fait lui aussi fond sur des images exogènes, pour figurer une sorte « d'esprit du 14 janvier ». Mais cette imagerie répétitive de la Révolution épuise vite son pouvoir d'évocation.

En 2011-2012, sur une majorité de premiers films, on observe le réveil significatif de quelques membres historiques de la FTCA. Selma Baccar¹⁹, avant d'être élue députée, commet ainsi deux quasi-clips autoproduits, *Solidarité Tataouine* et *la Bataille de Dhibat*, qui rappellent les films d'intervention des années 1970-1980 pour leur littéralisme simple et sans prétention. Les autres, incapables de prendre du recul sur l'événement, ne parviennent pas à se trouver de sujet ni à sortir d'une forme classique et scolaire : ils s'embourbent dans le portrait empathique (*Heureux le martyr*, Habib Mestiri, 2012 ; *Une vie en dent de scie*, Mounir Baâziz, 2012), ou se perdent à vouloir tout dire de la Révolution (*Chroniques de la révolution*, Habib Mestiri, 2011 ; *Les Gens de l'étincelle*, Taieb Louhichi, 2012).

En revanche, parmi la petite garde des cinéastes de création des années 2000, qui s'étoffe en 2011, on relève quelques films qui, bien que « pauvres » et improvisés, ont une vision de leur sujet, un véritable projet esthétique, et marquent une vraie rupture avec les habitudes productives, thématiques et formelles du documentaire classique. Ces réalisateurs, conscients de la difficulté de traiter avec recul et intelligence le cœur de l'événement, se détournent de la centralité révolutionnaire tunisoise, et laissent au film tout le temps d'émerger au tournage et au montage. On note quelques stupéfiantes immersions dans le quart-monde, comme *C'était mieux demain* (2012), de Hinde Boujemaa, dont le tournage a duré deux ans, avec le soutien de puissants producteurs, et surtout *El Gort* (2014) de Hamza Ouni, dont le tournage a duré six ans, sans producteur. Ridha Tlili, quant à lui, réinvente le film de parole politique avec *Révolution moins cinq minutes* (2012). Il se libère ensuite complètement du montage narratif linéaire dans ses deux films suivants, toujours tournés avec les moyens du bord : *Jiha* (2011), et *Controlling and Punishment* (2014), qui proposent une réflexion sur le sens de l'histoire tunisienne et sur la récurrence des phénomènes de violence politique. En une juxtaposition apparemment arbitraire mais extrêmement réfléchie de séquences contemplatives et d'entretiens plus poussés, ces films travaillent à situer dans cette histoire l'épicentre de la Révolution, Sidi Bouzid (illustrations 15 et 16).

De son côté, Exit Productions réalise en 2012 une expérimentation collective novatrice : *Babylon*. Après un tournage militant de quelques

19. Auteure en 1975 d'un remarquable opus censuré, *Fatma 75*, d'une liberté formelle déconcertante, sur les droits des femmes tunisiennes.



This region revolted against the Beys' rule, the French occupation, the Bourguibian regime and that of Ben Ali as well.

Illustrations 15 et 16

Jiha, 2011

semaines dans un camp de réfugiés, sans le soutien d'aucun fonds d'aide, on retrouve au bout de dix mois de montage une longue fable désengagée, sans sous-titres, sur la naissance et la mort d'une tentative de société. La contemplation de la matérialité du monde et des corps, la temporalité lente des rituels et des récurrences, le cadrage soigné, proposent un point de vue à la fois extérieur et subjectif, paysagiste, sur un événement périphérique de la Révolution. Les réalisateurs y sont parvenus malgré le sac de leur studio par les forces de l'ordre, qui a réduit leur équipement au strict minimum. Film beau, brillant et abouti, *Babylon* prouve également que ces films, tournés dans des conditions de production et de tournage proches de l'amateurisme, n'en font pas ostentation : au contraire, les plans calmes, fixes et étudiés sont sous contrôle, et le montage crée l'illusion d'une histoire qui, de bout en bout, fait cinéma. Cette sobriété visuelle rend d'autant plus fortes les séquences où l'exigence d'improvisation du dispositif ne peut plus être cachée, comme lorsque des sursauts révolutionnaires viennent rompre le temps immuable du camp.

Enfin, quelques réalisateurs ont éprouvé après la Révolution le besoin de s'exprimer à la première personne, comme le jeune comédien, Bahram Aloui, avec *Le Visage de Dieu* (2014). Si sa productrice est une figure importante, les dispositifs sont amateurs et le budget modeste. Bahram Aloui revient, à l'aide d'une voix *off* d'une poésie bouleversante, sur son enfance misérable et sur ses premiers pas à Tunis. Outre quelques plans retournés aujourd'hui dans les paysages de son enfance, la voix *off* unifie un montage habile, qui joue des refrains et des récurrences, d'images amateurs tournées avant la Révolution dans la misère du Tunis nocturne, ou dans ses bars artistes. Quelques plans décentrés, largement ouverts sur le ballet des étourneaux dans un ciel blanc, révèlent une petite caméra dissimulée en contexte de dictature, mais aussi de douloureuses aspirations artistiques.

Une constante du cinéma tunisien

Même si la critique déplore qu'« il n'y [ait] pas de cinéma tunisien », cette permanence, sur cinquante ans, de certaines pratiques nous suggèrent une lame de fond commune, discrète mais continue. Le « passage à l'amateur », le renoncement aux contraintes professionnelles pour un dispositif indépendant et improvisé est en effet une réaction récurrente de la part de cinéastes soucieux de leur liberté artistique et de leur impact politique : une réaction contre un contexte qui est resté continûment autoritaire, nationaliste et étatiste ; une réaction contre cette instance qui, en même temps qu'elle gère cartes professionnelles, financements, autorisations de tournage et visas de diffusion, a des visières bien établies contre ce qu'il ne faut pas dire de la réalité. Ce système centralisé, longtemps voulu par les cinéastes en vue de la construction nationale et de la lutte contre le néocolonialisme, a surtout servi les dictatures successives et leurs héritiers post-révolutionnaires. Ceci explique qu'on retrouve régulièrement, de 1964 à 2014, au nom d'un désir de cinéma, de liberté et de vérité, ce geste d'en passer par un cinéma pauvre, un tournage militant et le sacrifice de ses intérêts personnels, pour contourner les formats, habitudes et contraintes esthétiques, thématiques et idéologiques.

Naturellement, la libéralisation, la densité et l'euphorie de la Révolution de 2011 qui a permis à ce phénomène de se réaliser « en grand », polarise cette histoire d'un cinéma libéré par le côtoiement avec l'amateurisme. De fait, ces diverses expériences de tournages documentaires « en auto-suffisance », en marge des formes professionnelles et des discours officiels, ont repoussé les limites du dicible et du montrable, renouvelé les manières de le faire, et enrichi le cinéma tunisien d'une catégorie esthétique qui lui manquait et qui est devenue depuis particulièrement attractive : le documentaire « d'auteur » et « de création ».

Malheureusement, cette production alternative n'a pas fait école : ni en 1970, ni en 2011, elle n'a organisé ou réfléchi son propre modèle esthétique, idéologique et productif. Aujourd'hui, une production documentaire massive s'embourbe dans le révolutionnarisme et le nombrilisme, sans progrès ni réflexion d'un film à l'autre. Un mouvement s'amorce néanmoins pour sortir de ce « passage » : les jeunes documentaristes les plus talentueux rêvent à présent à leur première fiction professionnelle. Reste à savoir si le système s'est suffisamment ouvert depuis 2011 pour permettre à la fiction d'égaliser le documentaire en nombre, en puissance et en vérité, et si cette « jeune » fiction gardera un peu plus que de simples trucs de ces dispositifs amateurs qui lui furent matriciels. *Le Challat de Tunis* (2014) de et avec

Kaouter Ben Hania mime certes une enquête journalistique en caméra embarquée, mais réussit aussi un pamphlet corrosif et cinglant sur le machisme de la société tunisienne. Quant à la maison de production Exit, elle est parvenue à s'organiser collectivement et de manière totalement indépendante « contre » l'institution, pour sa dernière fiction, *The Last of Us* de Alaeddine Slim, doublement récompensé à la Biennale de Venise en 2016. Le « cru 2016 » du cinéma tunisien, récompensé dans les plus prestigieux festivals internationaux (Berlin et Venise), semble apporter à cette interrogation de premiers éléments de réponse positifs.

Remerciements

À Ridha Ben Halima (FTCA), Aymen Jlili (FTCA), Taieb Louhichi, Sophie Ferchiou, Ridha Tlili, Nouri Bouzid, Gérard Vaugeois (*Films de l'Atalante*), pour m'avoir donné accès à leurs films et autorisé à en reproduire quelques images.

Références filmographiques (par ordre chronologique)

- Sueurs des petits fronts*, Tunisie, FTCA, Club Sfax.
 FERCHIOU Sophie, *La Zerda*, 1971, Tunisie.
 LOUHICHI Taieb, *Mon village, un village parmi tant d'autres*, Tunisie, GREC, 1972.
 BACCAR Salma, *Fatma 75*, Tunisie, 1975 (fiction).
Sid Ali Hattab, Tunisie, collectif, FTCA, Club de Tunis, 1975.
Ana mouch tounsi, Tunisie, FTCA, Club de Tunis, 1977.
 LOTFI Mouloud, *Les Invalides*, Tunisie, Club Hammam-Lif, FTCA, 1978.
 BEN HALIMA Ridha, MEZGHENI Hafedh, *Ouled el Abed*, Tunisie, Club Tunis, FTCA, 1979.
 KHALLLOULY Lazhar, *Naître à Mellassine*, Tunisie, FTCA, 1980.
 BEN HALIMA Ridha, MEZGHENI Hafedh, *Un moment de Kermesse*, Tunisie, FTCA, 1981.
 BOUZID Nouri, *L'Homme de cendres*, Tunisie, 1986 (fiction).
 FERCHIOU Sophie, *Ménagères de l'Agriculture*, Tunisie, FTCA/UGTT, 1986.
 LAMINE Nouredine, *Kirch el Ghaba*, Tunisie, FTCA, 1988.
Événements, Tunisie, FTCA, Club de Hammam-Lif, 1989.
 BOUGHEDIR Ferid, *Halfaouine, l'enfant des terrasses*, Tunisie, 1990 (fiction).
 TLATLI Moufida, *Les Silences du palais*, Tunisie, 1996 (fiction).
 BEN AMMAR Hichem, *Cafichanta*, Tunisie, 5/5 Production, 1999.
 BEN HALIMA Ridha, *La Moitié fertile*, Tunisie, FTCA/UGTT, 2004.
 BEN SLAMA Fathi, JAMAIA Ghassen, *Le Mur*, Tunisie, FTCA, 2004.
 BEN AMMAR Hichem, *J'en ai vu des étoiles*, Tunisie, 5/5 Production, 2006.
 BEN HALIMA Ridha, *Le Sifflet*, Tunisie, FTCA/UGTT, 2006.
 BEN HALIMA Ridha, *Leila Khaled la Tunisienne*, Tunisie, 2009.
 BOUZID Nouri, *Making-of*, Tunisie, 2009 (fiction).
 BEN HALIMA Ridha, *En flagrant délit*, Tunisie, 2010.
 BACCAR Salma, *La Bataille de Dhibat et Solidarité Tataouine*, Tunisie, 2011.
 BEN CHEIKH (Mourad), *Plus jamais peur*, Tunisie, Cinéféfilms, 2011.
 BEN SLIMENE (Jihed), *Les Âmes brûlées*, Tunisie, FTCA, Club Hammam-Ghezaz, 2011.
 MESTIRI Habib, *Heureux le martyr*, Tunisie, Dyonisos Production, 2011.
 BAAZIZ Mounir, *Une vie en dents de scie*, Tunisie, 2012.

- BOUJEMAA Hinde, *C'était mieux demain*, Tunisie, 2012.
CHEBBI Youssef, ISMAËL, SLIM Ala Eddine, *Babylon*, Tunisie, Exit Production, 2012.
LOUHICHI Taieb, *Les Gens de l'étincelle*, Tunisie, Tanit Production, 2012.
MESTIRI Habib, *Chroniques de la Révolution*, Tunisie, 2012.
TLILI Ridha, *Révolution moins cinq minutes*, Tunisie, 2012.
TLILI Ridha, *Jiha*, Tunisie, 2012.
ZRAN Mohamed, *Dégage*, Tunisie, 2012.
ALOUI Bahram, *Le Visage de Dieu*, Tunisie, Nomadis Images, 2014.
BEN HANIA Kaouther, *Le Challat de Tunis*, Tunisie, 2014 (fiction).
OUNI Hamza, *El Gort*, Tunisie, 2014.
TLILI Ridha, *Controlling and Punishment*, Tunisie, 2014.
SLIM Ala Eddine, *The Last of Us*, Tunisie, Exit Productions, 2016.

Références bibliographiques

- « Le cinéma amateur tunisien et la Ré-forme : dossier », *Le Temps*, 17-24 août 1975, p. 16-17 (non signé).
BEN HALIMA Ridha, « Cinéaste amateur avec préméditation » (entretien avec Mustapha Nagbou), *Septièmeart*, n° 87, août 1997, p. 6-10.
LELONG Père, « VI^e rencontres de Nawadi-Cinema », *Ibla* (revue de l'Institut des belles lettres arabes), n° 125, 1970, p. 147-152.

Références électroniques

- ISMAËL, « L'ancien régime cinématographique en quête de sens », *Nawaat Blog*, 14 décembre 2014, <<http://nawaat.org/portail/2014/12/14/>> (consulté le 8 janvier 2015).
ISMAËL, « Cinéma en Tunisie : employabilité et création, 1^{re} partie : Avant la révolution, un cinéma prohibé », 16 février 2011.
<http://www.facebook.com/note.php?created&¬e_id=10150132914401869> (consulté le 12 janvier 2015).

Entretiens inédits réalisés par l'auteur

- Ridha Ben Halima, 10 janvier 2014.
Nouri Bouzid, avril 2012.
Sophie Ferchiou, 21 janvier 2014.
Taieb Louhichi, 6 février 2014.
Hamza Ouni, 15 janvier 2014.