

Sous la direction de
**Daniela Merolla, Kamal Naït Zerad,
Amar Améziane**

Les cinémas berbères

**De la méconnaissance
aux festivals nationaux**

**Éditions Karthala
22-24 boulevard Arago
75013 Paris**

Sommaire

Introduction	7
Daniela Merolla, Kamal Naït Zerad et Amar Ameziane	
1. Peut-on parler de cinéma amazigh ? Les films « grand écran » et Amazighwood. Comparaisons avec le cinéma africain	13
Daniela Merolla	
2. Le film marocain d'expression amazighe. De la confirmation de soi au pluralisme artistique et culturel	75
Brahim Hasnaouy	
3. La langue kabyle au cinéma	87
Saïd Adel	
4. Productions filmiques en kabyle	111
Kamal Naït Zerad	

- 5. La problématique de l'identité
à travers les trois films fondateurs
du cinéma amazigh : thèmes et esthétiques 119**
Latéfa Lafer
- 6. Cinéma amazigh (berbère).
Spatialisation de la ville et du monde rural 147**
Daniela Merolla
- 7. Le signifiant littéraire dans le cinéma kabyle.
Formes et fonctions 169**
Amar Ameziane
- 8. *La Colline oubliée*,
une pastorale contemporaine berbère 181**
Salima Tenfiche
- 9. Entretien avec Frédérique Devaux Yahï 207**
Daniela Merolla et Kamal Naït Zerad

Introduction

Daniela MEROLLA, Kamal NAÏT ZERAD et Amar AMEZIANE

Ce volume porte sur un sujet qui suscite un intérêt grandissant parmi plusieurs publics. Depuis quelques années, les festivals du cinéma berbère (amazigh) se multiplient : on pense au Festival national du film amazigh à Ouarzazate, au Festival culturel national du film amazigh à Tizi Ouzou et au Festival international du film berbère à Paris, entre autres. Dans les années 1990, la production en berbère s'est de fait élargie, aussi grâce au format numérique, passant de la censure des États maghrébins et de la marginalité à la participation aux arènes artistiques nationales et internationales, comme ce fut le cas des films *La Maison jaune/Axxam awragh* (2007) d'Amor Hakkar et *Adiós Carmen* (2013) de Mohamed Amin Benamraoui qui ont été primés respectivement au Festival international du film de Locarno (2007) et au Festival international du cinéma méditerranéen de Montpellier (2014).

Cependant, on constate le peu d'attention en termes d'analyse accordée aux films amazighs dans les études cinématographiques, à l'exception notable du travail de Frédérique Devaux Yahy (2016). Dernièrement, les études berbères marocaines ont vu également la parution des premières ouvrages critiques (voir Merolla, « Peut-on parler de cinéma amazigh ? » dans ce volume). Écrire l'histoire de ces productions est une tâche

urgente (Barlet 2009) car une grande partie, surtout les films tournés et distribués sur bande vidéo, est en train de disparaître et, comme l'écrit le spécialiste des films africains, Jonathan Haynes (2010), les gens se dispersent et la mémoire se perd. Aussi dans notre volume, par exemple, les spécialistes ne s'accordent pas toujours sur une seule date de sortie des films, ce qui dérive d'imprécisions indiquant le début de la réalisation ou la présentation en salle.

Les articles réunis dans ce volume, écrits sous la plume de spécialistes et de jeunes chercheurs en études berbères, explorent la production filmique amazighe dans une perspective interdisciplinaire.

Le texte introductif de Daniela Merolla, « Peut-on parler de cinéma amazigh ? Les films "grand écran" et Amazighwood. Comparaisons avec le cinéma africain », présente un état des lieux des films amazighs et une réflexion sur l'existence du « cinéma amazigh ». La réflexion touche à la dimension artistique et économique de la production « grand écran », essentiellement d'auteur, et des « films vidéo » visant le marché. Dans ce cadre, plusieurs films amazighs peuvent être vus comme « de-coloniaux » (en dehors du colonialisme), car ils déplacent leurs thèmes et leurs préoccupations de la colonisation européenne vers les conséquences de la postcolonialité (nord) africaine. La comparaison avec le débat autour de la production cinématographique en Afrique vise à clarifier de quel « cinéma amazigh » parle-t-on.

La réflexion est poursuivie par Brahim Hasnaouy dans « Le film marocain d'expression amazighe : de la confirmation de soi au pluralisme artistique et culturel ». Selon cet auteur, les films amazighs marocains sont marqués par une longue phase « d'affirmation de soi et de militantisme » et leur succès a été assuré notamment par l'utilisation du mode comique. Cet article ouvre le débat sur la dimension folklorisante d'une large partie des films vidéo qui contraste, selon l'auteur, avec certains films de

haute facture, moins nombreux, comme *Ayerrabu* (Le Navire) du cinéaste Ahmed Baidou.

Saïd Adel, de son côté, analyse la place de la langue kabyle des films dans «La langue kabyle au cinéma». L'auteur présente une analyse articulée et contextualisée de la présence/absence de la langue kabyle dans les films et les documentaires *Comme une âme*, *L'Opium et le bâton*, *Tiqqar : l'appel du patrimoine*, *Le Grain dans la meule*, *Mouloud Mammeri*, *La fin des djinns*. L'auteur nous explique que dès les années 1990 la langue berbère à l'écran s'impose et qu'un tel usage est soutenu aujourd'hui autant par les doublages de films d'animation en kabyle que par des films à petits budgets et les festivals de cinéma.

La contribution de Kamal Naït Zerad, «Les productions filmiques en kabyle», dresse un premier panorama des productions existantes sur Internet. Il s'agit de doublages de films d'animation, de films policiers, de comédies et de films religieux, entre autres. Ces productions filmiques sont portées par des maisons d'éditions ancrées en Kabylie, à l'image de Studio Double Voice dont le sérieux a attiré le soutien et le parrainage de certaines associations, comme par exemple la fondation Tiregwa. En relevant la typologie des productions filmiques en kabyle, cet article montre l'importance, au moins numérique, de ces productions.

Latéfa Lafer examine les thèmes et les esthétiques des trois films fondateurs du cinéma en kabyle dans «Les films fondateurs du cinéma amazigh en Algérie. Thèmes et esthétiques d'une revendication sociale et politique». Dans cette contribution, l'auteur considère le rapport à la terre dans *La Colline oubliée*, *Machaho* et *La Montagne de Baya*. Lafer montre que l'enracinement à la terre et la quête des origines y jouent un rôle central et que ces éléments, en mobilisant la cosmogonie berbère à la fois comme motif thématique et esthétique, font de ces productions les films fondateurs de la cinématographie kabyle.

Dans «La “spatialisation” dans les films amazighs (Algérie et Maroc)», Daniela Merolla poursuit la réflexion sur la construction d'un espace socialisé, porteur de sens, dans les films amazighs. En s'appuyant sur une démarche comparative encore inexploitée des films amazighs algériens, marocains et de la diaspora berbère, cet article contribue à expliquer la prégnance identitaire de l'espace rural du cinéma amazigh, tandis que les villes «petites et moyennes» y constituent une «modernité» localisée et acquise.

Amar Ameziane centre quant à lui son discours sur les transformations des formes esthétiques des genres oraux opérées par les films amazighs. Son texte, «Cinéma et littérature kabyles : ruptures ou continuités ?», prend pour étude de cas *Mimezran* (M yimezran), une œuvre cinématographique construite à partir des motifs du conte kabyle traditionnel éponyme, et *Machaho* (Macahu), l'un des trois films fondateurs du cinéma kabyle. L'analyse montre qu'une rupture importante est établie par rapport au conte : l'image dévoile ce que la littérature traditionnelle s'efforce de cacher et souligne la portée tragique de certaines traditions.

L'article de Salima Tenfiche, «*La Colline oubliée*, une pastorale berbère aux accents rohmériens», propose une réflexion sur la comparaison avec le genre “bucolique” des films et de la littérature. Les jeux de références et le dédoublement des personnages portent une critique cryptée de la société, qui est renforcée par une esthétique s'inscrivant à la croisée de la poésie bucolique, de la tradition orale des *isefra* (poèmes berbères), et des fables sentimentales cinématographiques. En soutenant la dénonciation de la société et de son emprise sur les individus, le récit cinématographique de *La Colline oubliée*, selon l'auteure, va au-delà de la dimension folklorique de la présentation des traditions. Cela indiquerait donc une différence marquante par rapport aux films mentionnés par Brahim Hasnaouy plus avant.

«L'entretien avec Frédérique Devaux Yahi» par Daniela Merolla et Kamal Naït Zerad conclut le volume. Frédérique

Devaux Yahi, auteur de *De la naissance du cinéma kabyle : au cinéma amazigh* (2016), répondant à des questions aussi cruciales que celle de l'existence du cinéma amazigh, considère que l'élément le plus important des films kabyles « c'est le fait que le film restitue l'intégrité kabyle, cet en-soi qui fait d'un personnage qu'il est vraiment un kabyle du terroir ». Elle explique ensuite qu'elle apprécie le montage comme moment clé de la chaîne opératoire d'un film.

Bibliographie

- Haynes, Jonathan. 2010. « What Is To Be Done ? ». *Viewing African cinema in the twenty-first century: Art, films and the Nollywood video revolution*, sous la dir. De M. Saul & R. Austen. 11-25. Athens: Ohio University).
- Barlet, Olivier. 2009. « Les archives en Afrique : état d'urgence ». *Cahiers du cinéma*, 647 : 55

1

Peut-on parler de cinéma amazigh ?

Les films « grand écran » et Amazighwood. Comparaisons avec le cinéma africain

Daniela MEROLLA

Si la comparaison a joué un rôle majeur dans les études de linguistique berbère en identifiant les données structurales en commun et portant à reconnaître « l'unité dans la diversité » des variations régionales amazighes,¹ la recherche en littérature et anthropologie berbères de la période postcoloniale a souvent privilégié les études de cas en respectant les confins linguistiques régionaux². En se détachant d'un tel cheminement,

1. La comparaison linguistique a identifié les données structurales en commun portant à « l'unité dans la diversité » de la langue berbère. Voir Chaker 2004. Le berbère/amazigh est parlé du Maroc à l'oasis de Siwa en Égypte, en passant par l'Algérie, la Tunisie et la Libye, et au sud jusqu'au Niger, au Mali et au nord du Burkina Faso.

2. Nous choisissons d'utiliser les deux appellations, « amazigh » et « berbère », car, dès la fin du xx^e siècle, les termes Amazigh (sing.) et Imazighen (plur.) tendent à s'imposer dans la société et dans les études. Il en va de même

notre propos portera sur la réflexion de la continuité et de la spécificité des films amazighs à travers les différents parlers d'Algérie et du Maroc. Nous essaierons, en même temps, de les « situer » vis-à-vis des cinémas maghrébin, africain et mondial.

Les films de la période post-coloniale sont usuellement analysés en tant que réponses aux questionnements sur la définition de l'altérité résultant de la raison « impériale » et coloniale ainsi que de sa critique³. Les films amazighs, dans ce sens, peuvent être vus comme « de-coloniaux » (Mignolo 2009)⁴, car ils décentrent leurs réponses de la colonisation européenne et ses conséquences à la postcolonialité (nord)africaine et à ses manipulations, ses minorisations, et ses contraintes. Leur rapport avec le pouvoir et les représentations des discours hégémoniques dans le monde du cinéma international est donc à interroger. La comparaison avec les cinémas d'Afrique nous permettra d'identifier quelques éléments de continuité et de différence par rapport aux définitions internationales de « film » et de « cinéma ».

Dans ce premier article, la comparaison visera à clarifier de quel « cinéma amazigh » parle-t-on. Toujours dans la comparaison africaine, nous nous intéresserons dans un second article à la « spatialisation » du cinéma amazigh (Merolla, dans ce volume).

pour le terme « berbère » qui s'est inscrit historiquement dans le discours du domaine d'études.

3. Garritano 2013, Harrow 1999 et 2013, Mbembe 1995 et 2000, Ponzanesi et Waller 2012, Smouts 2007.

4. Mignolo (2006 : 4) : “that is, to move away (de-link) from the imperial consequences of a standard of human, humanity and the related ideal of civilization”. Mignolo (2011 : xvo) : “[As] the decolonial project proceeds from the prospective assumption that locus of enunciations shall be decentered from its modern/colonial configurations and limited to its regional scope”. Voir également Broeck 2011.

Les films amazighs : espace littéraire et cinématographique

Parmi les enjeux soulevés dans les études, nous trouvons l'interrogation concernant la définition de « film amazigh »⁵. La définition la plus répandue de « film amazigh » repose essentiellement sur la langue utilisée dans les dialogues et les commentaires hors-champ. Mais si la langue est l'élément clé, l'on pourrait parler plutôt de films « communautaires » (kabyles, rifains...) selon Bouyaakoubi (2016 : 38, 40), car la langue des films participe à une dynamique culturelle et identitaire locale. Par exemple, on pourrait désigner par le terme « soussis » les films vidéo dont la langue provient de la région du Souss (dite chleuh ou tachelhit) car ils contribuent à redélimiter la région de façon plus élargie, celle d'un « Grand Souss », par le biais d'un « rapprochement entre les différents parlers du tachelhit, en faveur des variantes utilisées par les acteurs » (Bouyaakoubi 2016 : 45).

5. Il y a un certain nombre d'articles académiques sur les films en amazigh : ceux de Bellouch 2012 (en arabe, cité par Bouyaakoubi 2016 : 36), Carter 2001, Idtaine 2008, Lakhsassi 2006, Merino 2012, Merolla 2002, 2005, et 2012, Sharpe 2015, Zeroual 2012 (en arabe, cité par Bouyaakoubi 2016 : 38) ; et les articles de plusieurs auteurs réunis dans les Actes du colloque du 7^e Festival International du Film Amazigh d'Agadir (2013), sous le titre *Le Cinéma amazigh, mémoire, politique et littératures*, 2016. La thèse de doctorat de Latéfa Lafer sur le cinéma amazigh algérien (2015) n'étant pas encore publiée, il n'est possible de nommer qu'une seule étude de taille sur les longs-métrages en kabyle (Devaux Yahy 2016) incluant un chapitre final sur les films d'Hakkar (Algérie, en chaouia) et de Mernich (Maroc, en chleuh), et l'analyse publiée par l'association « Issni n Ourgh » sur les films en chleuh (Oublal 2014). En fait, ce n'est que récemment qu'on a commencé à présenter des éléments concrets pour un véritable débat. Pendant la journée d'études du LACNAD (Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas), dédiée au cinéma amazigh en 2016, nous avons pu constater que les positions des spécialistes étaient très variées. Voir le compte rendu de la journée d'études "Les cinémas berbères : de la méconnaissance aux festivals nationaux. Comparaisons africaines", 19 octobre 2016, INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales), Paris (<http://www.inalco.fr/actualite/compte-rendu-journee-etudes-internationale-cinemas-berberes-meconnaissance-festivals>).

L'imbrication avec les thèmes de la littérature orale et les représentations du monde culturel amazigh sont retenues pour la définition de « film amazigh » dans le cas d'un film muet, celui de Mourad Bouamrane, *Caàbanu! tudert fiêel awal*, Chaâbano ou un quotidien sans commentaire (2015), lauréat du court métrage lors du 14^e Festival du film amazigh 2015 à Tizi-Ouzou ; ou encore dans le cas des films dans d'autres langues comme, par exemple, *L'Enfant endormi* (2004), de Yasmine Kassari. De son côté, Belkacem Hadjadj, le réalisateur de *Machaho*, l'un des premiers films en langue kabyle, dit par exemple :

« Le film *Machaho* est amazigh pour tout ce qu'il y a dedans, il ne l'est pas uniquement parce que la langue est la langue amazighe. Et au delà du film *Machaho*, je considère que tout film qui parle des valeurs profondes de la société algérienne [...] est un film amazigh [...] parce que ce sont tous les algériens qui sont amazighs même s'ils ne maîtrisent pas la langue » (entretien avec Masin Ferkal).

Également, Frédérique Devaux Yahy considère la langue, la nationalité du réalisateur/réalisatrice et, notamment, la « kaby-lité » des œuvres⁶.

Ces éléments (thèmes, représentations, valeurs) compliquent quand même la définition, si nous considérons qu'ils caractérisent également les films coloniaux tournés dans les régions amazighes (Bouyaakoubi 2016 : 39 ; Oublal 2014 : 29-30). Il est donc nécessaire de les intégrer dans une analyse articulée⁷.

6. Voir « Entretien avec Frédérique Devaux Yahy » dans ce volume. Note de la réd.

7. Voir l'article de Lafer, L. dans ce volume. Note de la réd.

Nous avons montré (Merolla 1995, 1996 : 13-16, 28-40, 2006 : 73) que les genres littéraires présentant des « caractéristiques narratives » amazighes (telles que les références à la variation locale berbère spécifique, à l'histoire, la scène et les personnages berbères formant une narration identitaire du « Soi ») appartiennent à un continuum dans lequel, au-delà de la langue utilisée, la problématique berbère-amazighe constitue une des lectures pertinentes. Ce continuum est un domaine d'appartenances multiples liées à l'interaction entre plusieurs médias et aux différentes traditions artistiques du contexte multilingue maghrébin (berbère, arabe classique, arabe dialectal, français, etc.)⁸, où, d'une part, les « institutions littéraires » sont inégales et en compétition et, d'autre part, où l'éventail de positionnements individuels est également différencié et inégal. Ce continuum, que nous avons défini par la notion « d'espace littéraire berbère », pourrait aussi bien inclure les films.

Usuellement, c'est la notion bourdieusienne de « champ » qui est utilisée dans les études littéraires⁹. Cependant, le terme d'« espace littéraire » nous apparaît plus pertinent, vis-à-vis de notre approche, que la notion de « champ »¹⁰. En effet, le cas amazigh présente des clivages parmi les institutions et les différentes formes de l'*habitus* données par les modalités orale, écrite ou audiovisuelle, ou encore par l'appartenance à des champs artistiques multiples liés aux langues et aux différents parlers. La situation est donc plus complexe, moins représentable que par un « champ » structuré où chaque « atome », chaque texte ou

8. Pour l'écrit, par exemple, l'on pense aux auteurs (anciens et contemporains) utilisant l'un des parlers amazighs ou le français, l'arabe, l'espagnol ou le néerlandais, tels Belaïd Aït Ali, Ibrahim Al-Koni, Fadhma Amrouche, Mohammed Akunad, Abdelkader Benali, Mohamed Chacha, Saïd El Kadaoui Moussaoui, Ali Mimoun Essafi, Mouloud Feraoun, Brahim Lasri Amazigh, Laila Karrouch, Mohamed Khaïr-Eddine, Lynda Koudache, Mouloud Mammeri, Amar Mezdad, Mohamed Toufali Salem Zenia et autres, voir Merolla 2012 et 2017.

9. Bourdieu 1991.

10. Autour de la notion de « champs » dans des contextes africaines et créolisés, voir Derive 2001, Magdelaine-Andrianjafitrimo 2006, Mouralis 2001.

auteur, serait directement en rapport avec les autres. Nous considérons l'espace littéraire amazigh comme un continuum flou et flottant, différent donc de la notion de « champ » impliquant une autonomie rigide conditionnée par une structure économique et intellectuelle cohérente, par un lectorat et un public linguistiquement homogène, et par des institutions communes et partagées. Ce que cet espace de continuité présente est le jeu de l'intertextualité et l'évocation du « Soi » à travers les références à la langue, l'histoire, la scène et les personnages berbères attachés à un parler spécifique renvoyant à (et, éventuellement, redéfinissant) une région culturelle berbère. De plus, les relations parmi les modalités d'expression (oralité, écriture et visualité) et les langues (arabe, berbère, français, anglais, etc.) déterminent de multiples dialectiques de pouvoir parmi les textes et les auteurs.

Pour être plus clair, si nous pouvons par exemple parler de « champ » de la littérature écrite en kabyle, avec des institutions et des forums littéraires en commun et avec des œuvres et des écrivains qui s'entre-définissent, il serait plus judicieux d'utiliser la notion « d'espace » littéraire kabyle pour indiquer le continuum donné par des productions n'import pas dans quelle langue (kabyle, arabe, français, anglais...) et dans quel médium (oralité, écriture, internet...), et n'ayant pas d'institutions littéraires en commun, mais dans lesquels une des lectures pertinentes est donnée par la problématique berbère-kabyle et la construction d'un « moi » kabyle (Merolla 1995)¹¹. Semblablement, les éléments construisant « l'espace littéraire et artistique amazigh » participent à une narration identitaire au-delà de la langue utilisée.

Pour revenir à la définition de « film amazigh », il nous semble que les définitions à l'échelle de la communauté locale n'excluent celle plus générale et que celle-ci, dans les études, réfère principalement à la continuité linguistique du berbère

11. Ce qui n'est pas exhaustif, on pourrait avoir plusieurs définitions, en tant que femme, par exemple, ou migrant (etc.).

reconnue par la recherche internationale : donc un film « en kabyle » est « amazigh » par extension linguistique¹². Ensuite, il est possible de dépasser la question de la définition des films « amazigh » quand ils sont muets ou en d'autres langues en observant leur appartenance à « l'espace » littéraire et artistique amazigh/berbère. Dans ce cas, le film muet *Caâbanu! tudert fihel awal* de Mourad Bouamrane participe de la problématique identitaire et est donc un film « amazigh »¹³.

Peut-on parler de cinéma(s) amazigh(s) ?

Concernant la définition de « cinéma » amazigh, la tendance – comme nous le montrons ci-dessous – est d'identifier ce dernier avec les films d'auteur « grand écran », en mettant entre

12. Bien que la continuité linguistique puisse se combiner à l'idée de *Tamazgha* dans l'esprit du public amazigh « activiste ». Bouyaakoubi (2016 : 39) écrit que la dénomination de « film amazigh » est ambiguë car « elle renvoie à une unité amazighe imaginée » décrit sous le terme de *Tamazgha*. Ce terme désigne une unité territoriale et politique, allant de l'oasis de Siwa aux îles Canaries et de la Méditerranée au Sahel, qui n'a pas d'existence historique en tant que communauté politique ou sociale, mais qui permet aux activistes de créer le sentiment d'être chez soi dans les pays où ils vivent (Dahraoui 2014, Merolla et Dahraoui 2017). Selon Oiry-Varacca (2012 : 12), l'idée de l'ensemble *Tamazgha* montre un conflit entre le modèle national pluraliste (soutenu par les associations amazighes) et l'idée d'une autochtonie des Imazighen (par respect aux autres groupes) justifiant l'existence d'une nation unifiée. L'idée de l'autochtonie des Imazighen peut se développer à travers une vision ethnique de la société, mais « cette position radicale est minoritaire au sein des réseaux cités précédemment [les associations amazighes], qui considèrent l'amazighité comme un socle identitaire commun à tous les Marocains et non comme un substrat dévalorisant ce qui viendrait après ou comme l'apanage d'un groupe ethnique ou culturel » (Oiry-Varacca 2012 : 12).

13. Il faut mentionner que, grâce à la dynamique sociale et artistique engendrée par les nombreux festivals internationaux des films en langue amazighe, l'espace littéraire et artistique un peu flottant mentionné ci-dessus voit l'élaboration d'un système cinématographique de plus en plus structuré, ce que l'on pourrait donc appeler – dans le sens bourdieusien – le « champ cinématographique amazigh » incluant plusieurs spécificités linguistiques régionales du berbère, comme celles kabyle, rifaine et soussie.

parenthèse les films vidéo. Son existence est au même temps remise en cause pour le manque de professionnalisme dans la production, pour le peu de moyens financiers qui y sont mis, et les revenus réduits. Une telle problématique apparaît dans les citations et les définitions suivantes.

Le réalisateur kabyle Belkacem Hadjadj¹⁴ dit par exemple que « parler de cinéma amazigh, c'est aller vite en besogne » et Frédérique Devaux Yahy, dans la même page, s'interroge autour de l'idée « qu'il existe des films kabyles, *mais pas encore à proprement parler, de cinématographie kabyle* » [en italique dans le texte]. Mustapha Afaqir, directeur de la 5^e Édition du Festival national du film amazigh à Ouarzazate, est revenu sur ce point en 2010 :

« Nous voulons d'abord accompagner ce tout jeune produit, en l'occurrence le film amazigh, pour l'aider à se développer, puis par la suite contribuer à améliorer sa qualité de production et intégrer l'ère de la professionnalisation. L'objectif étant d'atteindre un stade où l'on parlera plutôt du cinéma amazigh comme composante principale du cinéma marocain, et non uniquement de film amazigh »¹⁵.

De son côté, Si El Hachemi Assad, commissaire du Festival Culturel National Annuel du Film Amazigh en Algérie¹⁶, mentionne « le cinéma produit par les Amazighs eux-mêmes » en se référant à plusieurs films berbères algériens en 35 mm (Assad 2016 : 112, 115). Pour les films vidéo marocains, El Khatir Aboulkacem-Afulay (2016) parle de « production filmique » en amazigh. Ali Oublal (2014 : 39, 38) utilise les termes de « cinema period », pour désigner les films marocains en amazigh réalisés avec l'aide du Centre Cinématographique Marocain (CCM)¹⁷, et de « film industry », pour désigner

14. Cité dans Devaux Yahy 2016 : 231.

15. Ouchen 2010.

16. Il est aussi secrétaire général du Haut-Commissariat à l'Amazighité.

17. Voir *Tamazight Oufella* (Le pays d'en haut/des hauteurs, 2007) de Mohamed Mernich, et *Itto Titrit* (Itto l'étoile, 2008) de Mohamed Abbazi.

les trente (télé)films produits en 2005-2006 grâce au projet « Film Industry/Made in Morocco » de la Société Nationale de Radiodiffusion et Télévision (SNRT) marocaine, en collaboration avec l'Ali N' Production¹⁸, la société C Brothers¹⁹ et le Centre Cinématographique Marocain. Dans son livre *De la naissance du cinéma kabyle au cinéma amazigh* (2016), Frédérique Devaux Yahi analyse quant à elle des films « grand écran » sur pellicule 35 mm.

La discussion sur l'existence du « cinéma amazigh » nous semble liée à la notion contradictoire de cinéma, vu comme art ou comme industrie culturelle produite pour le marché. Le cinéma considéré comme « septième art », est une « œuvre » produite par un « auteur », que l'on oppose bien souvent au cinéma de l'industrie de masse. En d'autres termes, on pense le film comme la création du seul auteur-réalisateur. Ainsi, le cinéma est constitué d'œuvres cinématographiques, faisant que les études se focalisent également sur les œuvres d'art (voir Haynes 2011, *infra*). Selon Leveratto (2003), la célébration du réalisateur, au détriment de l'expertise du producteur et du distributeur qui sont, eux, disqualifiés par leur participation à l'élaboration industrielle et l'exploitation marchande de l'activité cinématographique, est liée à l'attention portée à la figure de l'artiste et à l'histoire individuelle du cinéma, davantage qu'à celle donnée à l'étude collective du cinéma en tant qu'industrie :

« La présentation de tous les acteurs techniques qui ont fait l'histoire du cinéma est sacrifiée à la célébration du seul réalisateur [...] Le savoir du réalisateur garantit, en effet, le sens artistique du loisir cinématographique » (Leveratto 2003 : 28-29).

18. Cette entreprise est créée par le cinéaste marocain Nabil Ayouch en 1999, URL : <https://www.facebook.com/Alinproductions/> (consulté le 25 mars 2017).

19. La société appartient aux frères Brahim, Hussein et Rachid Chkiri.

D'autre part, il est possible de marquer une opposition entre toutes les productions « grand écran » destinées à la projection dans les salles de cinéma²⁰ (œuvres « d'auteur » et films commerciaux) et les productions du « petit écran », autrement dit la télévision. On peut encore ajouter une distinction d'ordre de compétences, en unifiant les films du « grand écran » et du « petit écran » réalisés par des « professionnels » (les réalisateurs, les acteurs et les techniciens ainsi que les producteurs et les distributeurs), pour les opposer aux productions des « amateurs » (Allard 1999), dont les films (souvent en support cassettes et DVD) circulent à travers des réseaux informels (Lobato 2010). Kenneth W. Harrow (2013 : 220-21) pose très lucidement la question sur ce dernier aspect dans sa réflexion sur le « cinéma-monde » et les cinémas africains :

« La question de savoir ce qui définit un Cinéma-Monde, contraint à nous interroger sur ce qui nous amène à qualifier un film comme tel, plutôt que comme une somme de séquences d'amateur combinées ensemble à peu de frais. Et, en même temps, il nous pousse à nous demander ce qui qualifie le cinéma africain »²¹.

La question que nous nous posons est donc de savoir en quoi la présence du réalisateur-artiste, les compétences dites professionnelles, et le réseau de distribution (moyens de financements, systématisation de la production, distribution et diffusion, relation avec la production destinée à la télévision), sont des éléments nécessaires pour parler de « cinéma(s) berbère(s) ». Les questions sur la nature du cinéma pris entre art et marché soulevées par les études s'entremêlent également avec d'autres problématiques, telles que l'appréciation des aspects techniques

20. Le format classique était le film argentique (pellicule cinématographique de 35 mm), d'où l'expression de « cinéma argentique », remplacé aujourd'hui par les fichiers DCP (Digital Cinema Package) du « cinéma numérique ». Sur ce passage et les questions théoriques concernant les notions de pellicule et de numérique, voir Benez et Bidhan 2010, Laverdière 2016 et aussi le site <http://www.institutfrancais.com/fr/les-films-en-dcp> (consulté le 1^{er} juillet 2017).

21. Notre traduction.

de la caméra et du scénario, de la langue et du « style » des acteurs, de la réponse des publics variés, des différents processus institutionnalisants, comme les festivals et les prix, et sans oublier la définition (et l'autodéfinition) induite par rapport aux modèles du cinéma national et international.

En essayant de donner quelques réponses à la question de la définition de « cinéma(s) berbère(s) », nous allons continuer notre analyse en abordant les études sur les films africains. Nous allons notamment réfléchir sur les commentaires et les définitions de « cinéma » amazigh et africain renvoyant à une série de paires souvent contradictoires : les films « grand écran » opposés à la « production vidéo »²², les films « d'art » opposés aux films « commerciaux » et les films « professionnels » opposés aux productions « non professionnelles ».

Émergence et développement des films en amazigh (1990-2017) : le format « grand écran »

Remarquons que des films « grand écran » dont les événements se déroulaient dans les régions berbères, mais qui n'étaient pas racontés dans les langues propres à ces régions, ont été produits durant la colonisation et dans la première période post-coloniale²³. Cependant, la production des films en amazigh

22. Les films vidéo sont produits pour une audience domestique (visionnement sur computer ou lecteur optique à la maison, dans les cafés etc.) dans des formats différents, par exemple VHS (système vidéo domestique, en anglais Video Home System), Beta SP (un autre format d'enregistrement vidéo professionnel sur bande magnétique), CD (Compact Disk, disque optique pour le stockage des données sous forme numérique), DVD (disque optique pour le stockage des données sous forme numérique avec plus des capacités de stockage maximale) et VCD (Video Compact Disk, disque optique pour le stockage des images et des sons sous forme numérique). Dans tous ce cas, la qualité de restitution est moyenne et mineure que celle du format argentique des films « grand écran » et des fichiers DCP (Digital Cinema Package) du cinéma numérique.

23. *Itto*, 1934, Marie Epstein et Jean Benoit-Lévy (français et chleuh); *Rih al awras*, Le Vent des Aurès, 1967, Mohammed Lakhdar-Hamina; *L'Opium*

collective ; notamment dans le cas des œuvres qui évoquent une histoire locale négligée au regard des perspectives nationales et internationales. Ce type d'inspiration se retrouve également dans les thèmes tirés de la littérature orale, où s'entrecroisent des réflexions sur les difficultés quotidiennes, la rébellion contre les conventions sociales et l'injustice, l'aspiration à la liberté, les conséquences de l'émigration et des influences du monde « globalisé »⁵². Il faut mentionner que les longs-métrages en chleuh présentent des éléments de continuité et d'intertextualité avec les comédies des films vidéo, comme l'on voit aussi dans les premières œuvres de Mernich. Ces productions montrent ensuite l'influence des téléfilms, d'une part, en raison du projet « Film Industry/Made in Morocco » de la télévision nationale marocaine et, d'autre part, du fait que les cinéastes travaillent aussi pour la télévision en tant que réalisateurs et scénaristes⁵³. Idtaine (2008) indique un développement récent parmi les réalisateurs marocains, notamment la volonté de passer du format vidéo à celui de film tourné en 35 mm, dans le but de pouvoir se présenter aux festivals internationaux⁵⁴. Cela est dû au fait que ce sont les longs-métrages « grand écran » qui ont gagné la faveur des publics internationaux et des jurys des festivals cinématographiques en Afrique et en Europe. Quant au public local,

52. Voir l'article d'Ameziane, A. dans ce volume.

53. Le nom « Film Industry » est celui du projet de la télévision nationale qui a financé la production des trente films dont vingt ont été tournés en amazigh. Selon Idtaine (2008, en ligne), parmi eux deux sont des longs-métrages : « *Tizza Wwoul* [Les Arêtes du cœur], de Hicham Ayouch [coécrit avec Hisham Lasri et Abdellah Abalou], qui a participé à plusieurs festivals internationaux à l'étranger (prix du public et de la critique, 28^e Édition du Cinémed – Festival Méditerranéen de Montpellier 2006) ; et *Taghssa* (Le squelette) de Yassine Fennane. Ce dernier a reçu le grand prix du festival international du film amazigh dans la ville algérienne de Sétif en 2006 ». Selon des entretiens que nous avons faits à Agadir en juin 2017, les films sont passés à la télévision nationale marocaine en version arabe.

54. C'est le cas de Mohamed Mernich qui a marqué la production vidéo des années 1990-2000 et est (re)passé au 35 mm, tout en maintenant, cependant, le style du format vidéo « au niveau de la production cinématographique, du sujet et de la caractérisation » (Idtaine 2008 : 3). Pour les œuvres de Mernich, voir *Tilila* 2012 et *Tamazirt ufella/Tamazirt Oufella*, Le Pays d'en haut, 2008 (Devaux Yahy 2016 : 229-30).

la réponse envers les films en amazigh, quel que soit le format, en 35 mm ou vidéo, a été enthousiaste. La réalisation faite dans les villages, et souvent dans des décors naturels, donnant ainsi une approche tendanciellement «réaliste», a également été bien accueillie et a vu la participation généreuse des villageois.

Pour terminer ce tour d'horizon, il nous faut aussi dire que les thèmes à caractère mythique et les descriptions de la vie rurale, tendant à narrer une identité amazighe spécifique, peuvent rencontrer des appréciations négatives⁵⁵ : si les films en 35 mm ont été usuellement très bien reçus, le commentaire d'un membre de la commission nationale algérienne du Fond de développement de l'art et de la technique de l'industrie du cinéma (Fdatic) indiqua, en marge du 14^e Festival culturel national annuel du film amazigh, que la commission voyait comme «folkloriques» les thèmes sérieux et dramatiques des films «grand écran» amazighs. Selon un article publié dans *DK News* («Selon M. Boukhalfa Amazit», 22 octobre 2015 : 14), l'un des membres de la commission de lecture du Fonds de développement de l'art et de la technique de l'industrie du cinéma (Fdatic) algérien, le journaliste et scénariste Boukhalfa Amazit recommandait aux jeunes cinéastes de :

«s'ouvrir à d'autres thèmes que le drame social, des sujets dans lesquels le cinéma algérien est confiné, se détournant d'autres genres cinématographiques à l'exemple du polar qui reste très rare et méprisé par les cinéastes. "Les cinéastes et réalisateurs doivent sortir du cadre folklorique... et laisser libre cours à leur créativité", a-t-il conclu».

Comparaisons avec le cinéma africain

Les films «d'auteur» africains ont également attiré l'attention des chercheurs qui, au moyen de nombreuses études, ont

55. Comme cela s'est passé dans le cas des romans des grands écrivains berbères de langue française. Merolla 2006 : 154-178.

identifié les réalisateurs, les acteurs et surtout les thèmes et les « styles » de la cinématographie africaine « grand écran ». Sans reprendre l'ensemble de ces études⁵⁶, nous nous contentons de considérer que l'existence du cinéma « africain » (ou des cinémas africains, voir la discussion dans Lelièvre 2013) n'est pas mise en question par l'examen des questions relatives à la cohérence d'une telle étiquette fédératrice des films et des réalisateurs très différents (Tcheuyap 2011). Ensuite, en termes quantitatifs, il s'agit dans l'ensemble d'un volume de production remarquable, mais avec des variations importantes par pays. En Egypte et en Afrique du Sud, par exemple, les productions étaient, respectivement, d'environ 33 et 22 films par an, tandis qu'au Sénégal, au Gabon et au Burkina Faso, elles étaient de 3, 5 et 8 films à l'année, cela sur une période de quatre ans (2012-2015)⁵⁷. Concernant les conditions de financement, on remarque que les films sont souvent co-produits grâce à une aide européenne. Pour ce qui est de la réception, la distribution des films « grand écran » africains est organisée par les festivals⁵⁸. Ces rencontres sont souvent visitées par un public international et arrivent rarement à toucher un public local et national, malgré le choix de langues africaines des films, notamment depuis les années 1980. Le spécialiste du cinéma africain,

56. Voir par exemple Armes 2005 et 2006, Şaul et Austen 2010, Barrot 1996, Diawara 1992 et 2010, Gugler 2003, Harrow 1999, Thackway 2003, Ukadike 1994 et leur bibliographie.

57. Les données sont tirées du site Feature Films, UNESCO, URL : http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=CUL_DS (consulté le 16 août 2017). Pour le Burkina Faso, les données concernent seulement les années 2014 (13 films) et 2015 (3 films). La note du site indique que « Feature Films » réfère à des films de 60 minutes ou plus, comprenant des œuvres de fiction, d'animation et des documentaires destinés à la projection commerciale dans les cinémas. Les films produits exclusivement pour la télévision, les actualités, les publicités, les films en format vidéo et les films destinés aux adultes sont exclus. Le nombre de films de fiction est plus bas, avec une moyenne respective de 21 films et d'un film par an en Afrique du Sud et au Sénégal dans les quatre dernières années (2012-2015).

58. Le premier et le plus important étant le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO, Burkina Faso), créé en réaction et en opposition à la dépendance structurelle de l'Europe. Voir Haynes (2011 : 69).

Jonathan Haynes (2011 : 69), précise sur ce point que l'aide internationale restant très limitée, la production des cinéastes africains obéit au « mégotage », selon la description du grand réalisateur sénégalais Sembène Ousmane, en « rassemblant des fonds autant que possible, par des épargnes ou des prêts personnels ou familiaux, peut-être par des entreprises locales voire le gouvernement ». Cette situation s'est développée en raison d'une crise économique prolongée qui a poussé la réduction des subventions étatiques et des politiques nationales négligeant les secteurs artistiques à la fois pour leur manque de vision culturelle et comme moyen de censurer la dissidence.

Un bon scénario, écrit et révisé plusieurs fois, expression d'une visée existentielle de l'auteur, devient donc essentiel pour la recherche de moyens financiers (Haynes 2011 : 73). Les réalisateurs étant ainsi presque des « fous » :

« Le cinéma argentin africain est un cinéma d'auteur : il faut un engagement presque lunatique de la part d'un individu pour faire un film, le cinéaste jouant de nombreux rôles, du scénariste au distributeur ; il n'y a pas de soutien [...] aucun mécanisme de production permanente »⁵⁹ (Haynes 2011 : 74).

Tout cela n'a pas empêché, cependant, d'adopter la définition de « cinéma(s) » pour l'ensemble des films africains « grand écran », bien qu'une industrie cinématographique formelle ne se soit développée que dans quelques pays et que les cinéastes doivent se battre pour trouver les fonds et obtenir une bonne distribution.

Si nous regardons les productions nationales et en langues locales africaines, la vingtaine des films amazighs « grand écran » n'est pas donc à sous-estimer quantitativement, par

59. « African celluloid filmmaking is an auteurist cinema: it usually takes a nearly lunatic commitment on the part of an individual to get a film made, the filmmaker playing many roles from scriptwriter to distributor; there are no supporting [...] no standing machinery of production ». (Haynes 2011 : 74).

exemple par rapport à celles du Burkina Faso et du Sénégal, dont le cinéma est reconnu grâce à sa notoriété *via* les festivals et la critique académique de leurs réalisateurs, tels que Gaston Kaboré, Dani Kouyaté, Régina Fanta Nacro, Idrissa Ouedraogo, et, pour le cinéma sénégalais, Djibril Diop Mambéty, Safi Faye, Paulin Soumanou Vieyra et le « père » du cinéma africain, Sembène Ousmane. De plus, s'il est vrai qu'une industrie cinématographique amazighe formelle n'existe pas, à cause de la politique de minorisation et de domination pratiquée en Algérie, au Maroc, en Libye et en Tunisie, que l'aide des institutions nationales est très limitée et que les films n'apportent pas de bénéfices économiques, tout cela, malgré tout, n'empêche pas une réactivité très positive de sa réception locale. La comparaison nous suggère ainsi que, dans le contexte des cinémas africains, il n'est pas forcément impropre ou hasardeux de parler de « cinéma » pour les films amazighs « grand écran », bien qu'ils présentent une variété de styles et des langues locales et que le nombre total est limité. On pourra dire que le cinéma amazigh d'auteur (« grand écran ») existe mais non pas l'industrie cinématographique formelle.

Émergence et développement des films vidéo en amazigh (1990-2017)

Un développement important dans le panorama des films amazighs est celui de l'audiovisuel incluant les productions en format VHS, DVD et VCD (voir la note 24 sur les spécificités techniques). Les films vidéo amazighs au Maroc sont inaugurés avec *Tamyart n wury* (Femme d'or, 1994) de Lahoucine Bizguaren (aussi transcrit par Boizgaren, Bouizgaren et Bouizguirne) et la vidéo *Bu Tfunast*, L'homme à la vache et les 40 voleurs, 1993, de Mohamed Salout dit Agouram Archach⁶⁰. Parmi les premiers titres les plus connus, on trouve *Tassaste*,

60. Usuellement, *Tamghart n wurgh* de Lahoucine Bizguaren, et *Tigigilt*, L'orpheline, (en 35 mm) de Mohamed Mernich sont considérés comme les premiers films amazighs marocains grâce à leur succès d'audience.

Il faut en effet considérer les changements qui ont lieu dans la technique et dans le choix thématique et de genre. Par exemple, Shafto (2011) remarque que :

« Le téléfilm *Tichka* [de Rami Fijjaj] représente une nouveauté dans le cinéma amazigh. En évitant le cadre rural typique et les intrigues comiques de la plupart des productions amazighes, *Tichka* est un film fantastique qui se situe en ville sur un tueur en série. Son acteur principal, Mohamed Aouragh, qui évoque physiquement Conrad Veidt dans *le Cabinet du Dr Caligari* (1919), a remporté le prix du meilleur acteur de cette année [2011] ». (Notre traduction).

La critique cinématographique remarque également des faiblesses techniques liées aux conditions de l'émergence des vidéos amazighes, mais le discours est nuancé. Sandra Carter (2001 : 254) mentionne par exemple que « certaines vidéos montrent évidemment des efforts précoces » et cela probablement implique une qualité mineure. Cependant, les films amazighs sont réalisés à travers un système de conventions et de récits bien connus, appréciés par le public amazigh-chleuh et « beaucoup de vidéos sont de bonne qualité pour ce qui concerne l'image, le son, l'édition et l'histoire » (Carter 2001 : 254). Ils offrent ensuite un certain attrait grâce à la présence d'identités multiples⁸⁴. Oublal (2014 : 138-139) mentionne le manque de professionnalisme dans l'utilisation de la caméra (peu de plongée et contre-plongée) et de la lumière, presque exclusivement naturelle, et encore le manque de la symbolologie des couleurs. Il parle ensuite d'anachronismes, d'une certaine monotonie dans la présentation des personnages et de la difficulté de diriger des acteurs non-professionnels. Tous ces éléments sont liés aux conditions d'émergence des films vidéo (Oublal 2014 : 132, 140, 157, 160) mais ils n'empêchent pas la « jouissance » du public.

84. « Les filous ruraux, les conteurs et les magiciens se trouvent côte à côte avec les pères/maris/frères, les femmes opprimant et opprimées, et les musiciens et les chanteurs qui en ville réussissent à surmonter les obstacles et à atteindre la célébrité » Carter 2001 : 254.

Comme cela a été indiqué par les différentes citations ci-dessus, les films vidéo sont en fait nés du désir de se voir et de s'écouter au cinéma, et ce, dans une période où les films en amazigh manquaient cruellement, notamment par leur absence de financements et de formations cinématographiques restreints en raison des politiques nationales algérienne et marocaine de censure et de minorisation de l'amazigh (Carter 2001, Merolla 2002).

Les commentaires sur la valeur technique et culturelle de la production en amazigh, et particulièrement des films vidéo, conduisent à nous interroger de manière plus précise sur les définitions de « cinéma amazigh », toujours en comparaison avec les autres cinématographies africaines.

Comparaisons avec le cinéma africain

Les études et les débats concernant les films vidéo africains, de plus en plus nombreux, sont très instructifs pour comprendre le phénomène audiovisuel amazigh. La plus fameuse des industries vidéo africaines est « Nollywood », produisant un nombre de films bien considérable, notamment en anglais et en yoruba au Sud du Nigéria, mais incluant également une production dans des langues telles que l'igbo, le nupe et le bini/benin⁸⁵. Şaul et Austen (2010 : 1-7) mentionnent ensuite « Kannywood » dérivé de la ville Kano, dans le Nord du Nigéria, pour le haoussa, et « Bongowood » en Tanzanie, aussi dite « Swahiliwood », pour le swahili. On peut y adjoindre l'industrie des films vidéo au Ghana (« Ghallywood »), au Kenya (« Riverwood »), en Afrique du Sud (« Joziewood ») et en Ouganda (« Ugawood »)⁸⁶. Selon

85. Garritano 2013 : 14. Omoera 2014. Il faut considérer que le marché nigérian constitue presque un quart de la population de l'Afrique subsaharienne (Haynes 2011 : 71).

86. Dans le premier cas on parle de « Ghallywood » – quelques fois aussi de « Gollywood » ou « Ghanawood », voir Garritano 2013, Adjei 2014 – s'agissant notamment des films en anglais, et de « Kumawood », dérivé de la ville Kumasi et utilisant la langue twi, voir Adjei 2014 et Yamoah 2014. Dans le

Amazighwood

La comparaison avec les films vidéo amazighs nous montre qu'une bonne partie des éléments mentionnés à propos de Nollywood et des autres industries vidéo africaines est bien applicable à ce que nous pouvons appeler « Amazighwood », ajoutant encore un nouveau mot à la liste des néologismes mentionnés auparavant : « Berberollywood », « Bledwood » et « Tiziwood », voire les autres expressions que nous pouvons créer, telles « Agadirwood, Sousswood, Kabyloewood », etc., à l'échelle régionale. Cette nouvelle terminologie reflète la « composante artisanale » qu'on retrouve dans l'audiovisuel amazigh, constituée de décors « naturels » remplaçant l'enregistrement en studio, et d'une production bon marché en VHS, Beta SP, CD, DVD et VCD. En outre, « Amazighwood » est composée par une industrie indépendante des subventions européennes post et néocoloniales, et elle est distribuée *via* un circuit informel, très vivace et économiquement rentable, par des distributeurs qui sont aussi les producteurs/réalisateurs. L'utilisation des parlers berbères dans les productions permet à la vague « Amazighwood » d'atteindre des secteurs particuliers parmi les publics marocain et algérien, et jusque dans la diaspora amazigh, au-delà des frontières nationales. A l'instar des productions audiovisuelles yoruba, haoussa et bini, les films vidéo en amazigh contribuent à exprimer les expériences et le monde culturel de leurs audiences, et structurent un sentiment identitaire spécifique mais dynamique, tendant à redéfinir la communauté d'appartenance (Bouyaakoubi 2016). L'emploi de l'amazigh étant l'élément central de l'identité autant pour les vidéos commerciales que pour les films d'auteur, les sous-titrages sont donc préférés au doublage, dans le but d'élargir l'audience également à ceux qui ne parlent pas couramment l'amazigh. De même, ces productions entrecroisent des identités plurielles caractérisant des contextes multilingues maghrébins et diasporiques. On décèle également l'influence du contexte multilingue dans le travail des acteurs et des réalisateurs/producteurs amazighs des télévisions nationales en d'autres

langues (arabe, darija, français) mais aussi dans les téléfilms marocains et algériens où plusieurs langues, y compris l'amazigh, sont parlées.

Nous avons expliqué plus haut quelques éléments du débat parmi les réalisateurs, la critique journalistique et les études académiques, sur la « qualité » des films de Nollywood et des films vidéo amazighs, sur le professionnalisme des réalisateurs/producteurs et des acteurs non dirigés et/ou non professionnels. Les études ont montré que, dans les deux cas, les différences entre les films vidéo et les films « grand écran » ne sont pas strictement techniques : si le son reste problématique pour la projection publique de films en VHS, la situation des images est plus similaire (Haynes 2011 : 73). Les images des films vidéo amazighs sont également de bonne qualité selon Carter (2001 : 254), bien qu'ils restent techniquement en deçà du standard international en raison de leurs budgets limités. Selon Haynes (2011 : 73), les différences concernent notamment la durée de tournage rapide des vidéos de Nollywood et ses sœurs, le manque d'attention accordée au scénario (voir Bisschoff 2015, cité ci-dessus) et à l'aspect visuel du cinéma « en faveur du récit et de ce que les acteurs peuvent faire avec le dialogue » car le public « supportera presque n'importe quel niveau technique ou une mauvaise action si l'histoire est intéressante ». Dans le cas berbère, il faut ajouter : et si les films vidéo sont racontés en amazigh. D'autre part, il y a néanmoins des continuités entre les films « grand écran » et les films vidéo. En effet, des cinéastes reconnus ont adopté les stratégies et les styles de Nollywood (Haynes 2011 : 84) et, comme nous l'avons vu plus haut, grâce à la participation d'écrivains amazighs⁹⁸, des réalisateurs de vidéos amazighs portent davantage attention au scénario et à la manière de tourner et passent au 35 mm et au DCP quand les financements le permettent.

98. Voir les films télévisés de Bouzaggou, et les propos de Lasri Brahim Amazigh, 2016.

Nous avons également débattu de la « valeur » artistique des films vidéo, quant aux récits et aux thèmes qu'ils décrivent. Pareillement aux autres « cinémas-wood », les thèmes des films vidéo amazighs trouvent leur inspiration dans les films « d'auteur » ainsi que dans les films « commerciaux » des cinémas internationaux. Ces références globalisantes sont refondues en se mêlant aux contes et mythes locaux ou encore aux biographies « fictionnalisées » de chanteurs et chanteuses amazighs célèbres, réalisées dans un style mélodramatique. Également, la production au niveau local de vidéos amazighes a créé un discours industriel et esthétique indépendant des modèles internationaux, en particulier du « cinéma d'auteur » – français et maghrébin mais aussi iranien et japonais – qui influence les films « grand écran » et la nouvelle production audiovisuelle amazighe (Ahmed Baidou, entretien personnelle).

Une différence remarquable est que les films vidéo nigériens présentent notamment la vie urbaine, tandis que ceux amazighs proposent de voir la vie rurale et ses gens, souvent sévères. Les thèmes concernent l'égoïsme des hommes, le fardeau de la jalousie et du conservatisme des femmes, le recours au surnaturel ou à l'islam officiel par tous pour atteindre leurs buts. Le cinéma amazigh campe aussi des personnages sincères et justes qui résistent tant bien que mal aux ruses et aux méchancetés des autres, le plus souvent des membres de leur famille, petite ou élargie ; l'ensemble décrit par un rythme narratif desserré, privilège essentiellement les dialogues qui mêlent scènes humoristiques et moments dramatiques. Il est possible d'expliquer la présence de la dureté des coutumes berbères et de l'égoïsme chez les membres de la famille par un discours adressé principalement aux couches urbaines amazighes au Maghreb et dans la diaspora, ces dernières se représentant le monde rural avec désir et mélancolie mais aussi avec une certaine distance culturelle et affective. Un autre élément explicatif, celui-là partagé avec le « cinéma-wood » en langues africaines, est que les films vidéo sont des produits commerciaux : s'ils touchent au politique du fait d'introduire

des parlers amazighs et des dialogues reflétant une image d'un « soi » commun parmi les groupes sociaux ciblés⁹⁹, ils ne relèvent pas d'un engagement social ou idéologique, donc la représentation des relations sociales n'est pas idéalisée. L'on peut se demander si l'approche "rurale" des films vidéo soit quelques fois stéréotypée et folklorisante, mais il sera nécessaire une analyse cas par cas.

Le dernier aspect qu'il faut considérer par rapport à la qualité et le professionnalisme est le dynamisme de l'industrie des « cinémas-wood » africains et notamment amazighs. Durant la crise due au piratage ainsi qu'à la nouvelle politique cinématographique¹⁰⁰, certains des réalisateurs-producteurs ont eu la possibilité d'entrecroiser au mieux leurs activités avec les projets et les financements de la télévision et des centres cinématographiques nationaux et internationaux en produisant – comme indiqué dans la section sur les vidéos amazighs – des films avec des budgets plus élevés, une qualité technique et des participants professionnels (réalisateurs, producteurs, acteurs et distributeurs) et plus proches des standards internationaux. Et des nouveaux thèmes viennent s'ajouter à ceux du monde rural, avec des histoires fantastiques ou des sujets tirés des romans policiers situés dans les espaces urbains. On constate donc que la composante artisanale et le « goût » local du cinéma d'Amazighwood n'est pas figé, au contraire, des cinéastes du circuit informel amazigh savent s'adapter et se professionnaliser, au point de produire des films destinés à la consommation domestique, aux salles de cinéma et pour les festivals de films « d'auteur ».

L'exemple des études sur le « cinema-wood » africain nous suggère une réévaluation de la valeur esthétique et culturelle

99. Merolla 2002, 2005, Aboulkacem-Afoulay 2016.

100. Au Maroc avec le « Film Industry » mentionné auparavant, et au Nigéria avec la sponsorship de la Ecobank lancée en 2006. Bisschoff 2015, Curry 2010, Haynes 2014, Nnaji et Afolayan 2016, Yamoah 2014. Voir le « Project ACT Nollywood » dans Adeola 2016.

des films vidéo amazighs, justement *grâce* à leur style et technique cinématographique, car il s'agit de l'expression d'une culture populaire dans le contexte de la « postcolonie ». Un tel contexte correspond bien à la situation de groupes amazighs en Algérie et au Maroc. Fragilisés économiquement, marginalisés politiquement et culturellement, mais qui connaissent toutefois le matérialisme et le consumérisme globalisants et aspirent aux modèles de vie des couches sociales aisées, locales et transnationales, ce qui est exprimé dans les films vidéo conjointement avec un sentiment de nostalgie et de distance vis-à-vis du monde rural.

Cinéma amazighs et espace cinématographique berbère

Pour revenir à la question de savoir si l'on peut parler de « cinéma amazigh » en termes d'une production substantielle et solide liée à la professionnalisation d'un système de production et de distribution/diffusion, nous pouvons considérer la production d'auteur en 35 mm, reconnue et institutionnalisée dans les festivals nationaux et internationaux, mais encore limitée du point de vue financier, car elle n'a pas atteint un niveau commercial rentable, et ne bénéficie que de peu d'aides des institutions nationales. D'un autre côté, les centaines de films vidéo *low cost* en soussi et en kabyle montrent le développement d'une industrie médiatique qui se rapproche des « cinémas-wood » sub-sahariens pour la technologie utilisée, les stratégies de la narration et de la distribution, et pour la réception. La comparaison avec le contexte des cinémas africains nous indique que, en premier lieu, nous pouvons bien parler de cinéma amazigh d'auteur, mais non pas d'industrie cinématographique formelle. Cependant, se limiter aux films « grand écran » pour définir le cinéma berbère ne ferait que renvoyer à la tendance qui est de favoriser le film vu comme l'œuvre d'un auteur – le réalisateur – plutôt que comme une œuvre collective, une industrie, qui comprend les acteurs, le producteur et le distributeur, et même le spectateur en ce qui concerne l'appréciation (voir Leveratto 2003, cité ci-dessus). Au contraire, il serait plus

judicieux de ne pas écarter les exemples qui ne correspondent pas au modèle du cinéma d'art, comme les films vidéo, ainsi que les continuités entre les films « d'art » et les films commerciaux, grand écran ou vidéo (voir Haynes 2011, cité ci-dessus). Le discours sur l'engagement politique est aussi moins divisé qu'il n'y paraît, l'activisme de la production Amazighwood dérivant de l'utilisation d'une des variations amazighes dans le contexte de marginalisation politique et culturelle qui a marqué toutes les productions artistiques amazighes des indépendances aux années 2000. Aujourd'hui, cela prend des formes moins évidentes mais qui pourraient se radicaliser à nouveau dans une situation de conflit¹⁰¹. En deuxième lieu, la comparaison avec l'exemple des études sur le « cinéma-wood » africain nous a permis d'apprécier les films vidéo amazighs, leur style et technique cinématographique, en tant que culture populaire dans le contexte de la « postcolonie ».¹⁰² Les films amazighs contemporains décentrent leurs réponses de la colonisation européenne à la postcolonialité (nord)africaine – à ses minorisations et contraintes – et, dans ce sens, peuvent être vus comme « de-coloniaux ».

Une toute dernière question concerne enfin la confusion courante entre plusieurs dates de réalisation et de sortie du même produit filmique, indiquant la grande nécessité de l'archivage des films amazighs ainsi que des leurs métadonnées cinématographiques.

En conclusion, comme dans le cas des « cinémas africains », pour définir et étudier le « cinéma amazigh », il n'est pas possible d'ignorer les films vidéo produits par les industries informelles et commerciales. Les films en berbère ont été produits dans des conditions historiques, politiques et financières en mutation, dès lors la notion de « cinéma amazigh » ne peut se faire sans les deux formats : les films « grand écran » (35 mm ou numérique) et l'audiovisuel. De plus, comme nous l'avons indiqué

101. Voir la répression violente des manifestations dans le Rif en 2017.

102. Garritano 2013, Harrow 1999 et 2013, Mbembe 1995 et 2000, Ponzanesi et Waller 2012, Smouts 2007.

au début, les « films amazighs » renvoient usuellement au sens de « films tournés en amazighs » et plus spécifiquement dans l'un des parlars locaux, ce qui nous amène à utiliser le pluriel « cinémas amazighs ». Réfléchir sur les éléments de la définition de « film amazigh » nous a aidés ensuite à élargir la notion de « cinéma amazigh » au-delà de la langue utilisée. Dans notre réflexion, nous avons proposé la notion d'« espace cinématographique amazigh/berbère » pour indiquer l'appartenance partagée à un continuum dans lequel la narration d'un « Soi » passe par une série de caractérisations se référant à la langue, l'histoire, la scène et les personnages berbères. On pourra donc parler non seulement de « cinémas amazighs » pour la réalisation, production et distribution des films grand écran et vidéo en amazigh, mais aussi d'espace cinématographique amazigh¹⁰³ incluant les films muets et en d'autres langues lorsqu'ils forment autant explicitement qu'implicitement une narration identitaire du groupe concerné.

Filmographie¹⁰⁴

- Addour*, Honneur, 2017, Ahmed Baidou, (amazigh – chleuh), long-métrage.
Adios Carmen 2013, Mohamed Amin Benamraoui, (amazigh – rifain, espagnol), long-métrage, 35 mm.
Adrar n Baya, La montagne de Baya, 1997, Azzedine Meddour, (amazigh – kabyle), long-métrage, 35 mm.
Afrique, je te plumerai, 1992, Jean-Marie Teno, film/documentaire.
Agadir underground, 2006, Yassine Fennane, (arabe), téléfilm.
Aghrabou, Le Bateau, 2012, Ahmed Baidou, (amazigh – chleuh), long-métrage.
Al Malaika la tuhaliq fi al-dar albayda, À Casablanca, les anges ne volent pas, 2003, Mohamed Asli, (arabe), long-métrage, 35 mm.

103. Voir la première section.

104. Nous donnons en premier le titre le plus courant dans les études. La liste inclut tous les films mentionnés dans l'article, quelle que soit la langue utilisée. Il s'agit de films de fiction sauf si autrement indiqué. Nous avons indiqué le métrage et format quand il était possible.