

MÉMOIRE 14

[Ahmed Bouanani](#)

Court métrage | Maroc | 1971



Présentation du court métrage *Mémoire 14*.

Touriya Fili-Tullon avec l'aimable contribution de Touda Bouanani.

Au milieu des années 1960, Ahmed Bouanani se lance dans la réalisation de courts métrages en alternance avec son activité poétique. *Mémoire 14*, réalisé en 1971 est à l'origine un poème écrit en 1967 et publié dans le recueil *Les Persiennes*, Rabat, Stouky, 1980.

Le film est réalisé essentiellement avec des archives du CCM (Centre du Cinéma Marocain), récupérées et retravaillées par Bouanani. Il s'agit d'un Documentaire / 30'00 / 35 mm qui aurait été un long métrage au départ mais la censure l'aurait transformé en court métrage.

Une esthétique de l'errance
Ahmed Bouanani, PORTRAIT

Éléments de commentaire du court métrage *Mémoire 14* de A. Bouanani

Le film se présente comme un documentaire fictionnalisé ou une fiction-documentarisée qui porte sur l'Histoire du Maroc mais avec une subjectivité autoriale affichée qui transparait dès le titre : *Mémoire 14*. Ce titre elliptique pourrait faire penser à l'an 1914, début de la première guerre mondiale mais tel n'est pas vraiment le propos. D'ailleurs deux autres courts métrages réalisés en 1968 portent un titre identique : *Mémoire 6* et *Mémoire 12*. Nous sommes peut-être

devant ce qui ressemble à une série qui interrogerait la mémoire marocaine, bien que *Mémoire 14* semblait destiné à être un long métrage. D'ailleurs, le format des films de l'époque était souvent dicté par le manque de moyens et l'absence de structures de soutien aux arts et à la culture.

L'originalité de ce film réside dans la manière dont Bouanani déconstruit une narrativité linéaire et lénifiante pour proposer des tableaux d'une force d'évocation très forte et un traitement critique de l'image. L'hétérogénéité du matériau utilisé (séquences filmées, photographies d'archives (parfois retravaillées), reproduction de l'imagerie populaire, dessins) rompt avec l'unité traditionnelle de l'image cinématographique. Cette profusion d'images contraste avec l'économie sonore qui associe un bruitage « réaliste (explosion, tic-tic d'une horloge) à une musique dissonante. Le tout est entrecoupé par la voix off¹ qui installe le spectateur dans une scénographie du conte populaire et de la scansion poétique. A ce propos, Bouanani écrit dans un inédit qui porte sur le cinéma marocain :

« Et moi, je ne finis pas de m'interroger sur la poésie du cinéma. Pourquoi naît-elle dans un boulevard totalement désert quand nous sommes habitués à ne voir qu'un boulevard toujours peuplé de voitures et de passants ? Ne serait-elle perceptible que dans une **réalité expurgée** ? Ne procède-t-elle que par expulsion ? Prenons l'exemple des films bibliques. Des sujets portés à l'écran sur des histoires sacrées, des histoires qui ne doivent jamais être lues et comprises au premier degré, où les miracles sont pétris dans le pain quotidien. Un film de ce genre, pour qu'il soit réussi, doit être miraculeux. [...]

L'esthétique cinématographique de Bouanani est une « revisitation » critique de la mémoire patrimoniale par l'utilisation de la syncope, de la dissonance. Voici quelques éléments qui permettent de circuler dans cette œuvre, dans un cadre pédagogique. En effet, ce film présente l'avantage d'être court, et donc propice à une projection dans une séance autour du traitement fictionnel cinématographique des archives, du rapport fiction/Histoire, mémoire/Histoire, relation texte/image filmique. On pourra, par exemple, attirer l'attention du public sur les éléments suivant :

1. Les traces : deux types d'images filmiques : a) imagerie populaire, peinture naïve, costume traditionnel, rites, visages « typés » ; b) séquences renvoyant à des représentations du progrès industriel, à la présence militaire coloniale au Maroc.
2. Matériau hétéroclite assemblé comme un ensemble de tableaux juxtaposés
3. Statisme des ces tableaux # mouvement des séquences qui renvoient au progrès
4. Tension entre le deux types d'images
5. Déréalisation accentuée par le noir et blanc
6. Rejet de tout récit téléologique, de toute linéarité ou de toute causalité.
7. Les deux imageries (celles qui renvoient à la tradition et celles qui renvoient à la modernité confrontent deux mondes qui au lieu de simplement s'opposer, se renvoient

¹ Le texte arabe numérisé joint à ce dossier était censé servir de sous-titrage au court métrage. Touda Bouanani a eu la générosité de nous le confier. Qu'elle en soit remerciée.

symétriquement leur image grossie : la rapidité des séquences de la « modernité » souligne leur caractère mécanique, le statisme des images de la tradition en montre le caractère sclérosé. D'où une double critique où l'intérieur et l'extérieur sont mis dos à dos.

8. Rôle de la musique : introduire une dissonance avec les images.
9. Démystification de la Tradition, reconnaissance de la « trace » (Derrida)
10. L'art cinématographique de Bouanani use du texte (le poème initial) pour créer un film, et réalise un film où la textualité est célébrée, un nouvel alphabet est créé avec des prises de vues qui utilisent des matériaux présents dans l'environnement, un jeu d'ombres et de lumière. La trace devient un découpage spatial, le cadrage qui donne une lisibilité à l'Histoire tout en la maintenant dans l'ombre.
11. On peut analyser le film à la lumière du texte suivant, un inédit de Bouanani, extrait de "l'histoire du cinéma au Maroc : la septième porte" écrit en 1986.

Extrait

A l'origine, « Mémoire 14 » se voulait une somme ambitieuse de quarante quatre ans de Protectorat français au Maroc. Toutefois, il n'était pas question d'une restitution scolaire des événements de l'histoire contemporaine mais davantage une « traduction » cinématographique d'un long poème du même titre écrit en 1969² Il fallut, pour cela, visionner pendant des mois, des actualités françaises, des documentaires de propagande, des bandes muettes et colorées selon un procédé de l'époque sur les villes de Rabat, Meknès, Salé, Fès et Kénitra³ ; il fallut aussi agrandir des photographies afin de recréer des cadrages adéquats, filmer en gros plans d'anciens retraités qui ont participé à la guerre du Rif, des vieilles femmes au visage marqué et bouleversant, des ruelles de Chaouen ressemblant à des décors de théâtre, etc. L'idée maîtresse était exprimée dans le poème :

« Plus

de chanson,

plus

d'histoire,

plus

la tête à rien.

Les ancêtres sur des portes bagages,

Les ancêtres à des années-lumière de mes paroles,

(...)

² Publié intégralement dans « les persiennes », éd. Stouky, 1980.

³ Ces bandes étaient en si mauvais état de conservation qu'il a fallu les rafistoler presque image par image. Par ignorance ou par indifférence, elles ont été rejetées au rebus.

Voici

Voici la génération 14

A l'apprentissage des malédictions ».

La direction du Centre, dont la méfiance envers moi était pourtant injustifiée –elle contrôlait tous mes montages et m'empêcha de réaliser « six et douze » tel que je l'avais conçu au départ- tronqua impitoyablement le film ; durant plus d'un mois, tous les matins, le premier montage de « mémoire 14 » était projeté (le directeur du Centre étant en même temps le président de la commission de censure) et j'étais obligé d'expliquer le moindre rapport des plans. J'interrompis mon travail pour participer à une nouvelle expérience au sein du groupe « Sigma 3 ». Après le tournage et le montage de Wechma où je dus curieusement à la place du réalisateur attiré du film, répondre de certaines scènes devant la censure⁴. Je montai l'image du premier long métrage en 35 m/m de

Mohamed Osfour, « le trésor infernal », avant de reprendre « Mémoire 14 ».

Il fallait rectifier le tir et traduire justement les caprices d'une mémoire volontairement et/ou involontairement oublieuse du temps passé, exprimer davantage par la voie du mythe que par celle de l'Histoire, l'harmonie fautive ou complice, utopique ou véridique, de l'image d'Epinal bradée dans les souks au même prix que « le jardin parfumé » et « les quatrains de Majdoub ». Dès lors, « Mémoire 14 » n'est plus l'histoire marocaine de 1912 à 1953, ni une relecture de l'histoire des colonisés par les colonisés eux-mêmes comme il nous est donné de le constater dans « l'aube des damnés » de l'Algérien d'Ahmed Rachedi. C'est pourquoi, dans « le guide des films anti-impérialistes », Guy Hennebelle parle de « Mémoire 14 » comme d'une construction « à partir d'archives filmées agencées sur un mode malheureusement hermétique ». Il est absurde de chercher dans ce film un quelconque portrait du système colonial au Maroc car les événements auxquels il fait allusion ne sont pas pris en tant que tels comme dans un manuel scolaire. Il n'est pas besoin de savoir que c'est le Rogui Bou Hmara qui se trouve en cage ni que c'est Lyautey qui débarque à Casablanca. L'Histoire vue par « Mémoire 14 » se subdivise en année des sauterelles, année du sabre et du canon, année de la bonne saison...; les hommes et les femmes qui se souviennent n'ont pas une vision précise de l'Histoire, et certaines métaphores du langage cinématographique ne sont que des traductions du langage parlé. Il était donc normal de recourir aux théories soviétiques de l'école de 1925 sur le montage. La fin du film, qui peut paraître ambiguë, ne peut être clairement appréhendée si l'on oublie que c'est à travers des mémoires populaires, des souvenirs, des blessures individuelles, des rêves ou des cauchemars, que « le bon vieux temps » est exposé. Les mains « clouées » au mur sont-elles un signe du destin ? Mais de quel destin veut-on nous affubler ? Un

⁴ Le drapeau marocain qui ouvre la première scène du film devait être coupé. Renseignement pris, il fallait tout simplement refilmer un drapeau neuf aux couleurs plus vives. Il n'était pas question de garder un plan où le père adoptif et Messaoud enfant traversent la grande place devant la porte Al Mansour : près des autocars stationnés, il y avait une rangée de cireurs... Dans la scène des pleureuses et des tolbas psalmodiant des versets coraniques à la fin de la première partie, les gros plans des visages étaient jugés « laids » et ne répondant pas au canon de la beauté marocaine (cela aurait été du plus mauvais effet à l'étranger) ; je dus intervertir l'ordre des plans SANS EN OTER UN SEUL et les visages ont cessé d'être laids. Quant au viol de la femme-hibou, j'eus toutes les peines du monde à convaincre la réticence de la direction. Je ne gardai que les plans très rapprochés et je dus limiter les mouvements de va-et-vient des corps des jeunes adolescents sur le corps offert de la femme étendue au pied de l'arbre. « Wechma » durait initialement cent vingt minutes. Après sa projection à Carthage où il obtint le Tanit de Bronze, je dus, en accord avec mes trois collègues de « Sigma 3 », enlever quinze minutes de longueur. L'attitude inqualifiable du « réalisateur » officiel du film mit un terme à une coopération qui aurait été sans précédent dans l'histoire cinématographique du Maghreb. Il me fallut patienter dix ans avant de réaliser « le mirage » en 1980.

coup de feu signifie sans doute une mort violente, des paysages imprécis, flous, signifient que la mémoire s'arrête, ne parvient plus à restituer son passé ; une foule de passants disparaissant les uns après les autres au bruitage déchirant d'un avion supersonique (dont la vitesse est en contrepoint avec la lenteur –le ralenti- des passants) annonce peut-être un nouveau futur...

« Au fond, tout au fond de mes artères,

ma chanson au galop

sur des corps allongés.

Je suis debout parmi les tombes fraîches. »

Ainsi se termine le poème. Le film, lui, est accompagné des débris du poème. La version arabe ne sera jamais envisagée.

Ahmed Bouanani, extrait de *L'histoire du cinéma au Maroc : la septième porte*, écrit en 1986

Texte arabe qui devait servir de sous-titrage à *Mémoire 14*

في اول زمانا القبور على حد الشوف
 كانت الحكمة سلاحنا والحكمة ما تكسى ما تنسى الجوع
 من عند الجود حيث رقاد طالب السلامة من الجواد
 حديثي لواب وكلامي بعيد من علم التوحيد
 يفهني الفاهم الافادة في الفهامة ماشي في العبادة
 وللي كذبني يسول سيادنا الوالا
 كلام الحق نوار الدفلة
 يعجب الكبير والغير وحتى واحد ما يعاشرو
 المحابو اليوم في القبور والمدون عامرة بالخوافي
 اسمعني يا سامع واعطيني عقلك ما تعطيني ودنك
 قرن اربط اعش يا قرن العراية
 الجوع تلف القرابية
 وما بقات لنا غير السعابة
 الكتابة ترفعت للسفاد السابعة
 ورثنا كلام الطيور وعقل الطيور حكم علينا
 العمى ولا بغير بحسب النجوم والهجوم
 بنادم عريان يقول الله يستر ياربي
 الموت بريال والقبى بثقان والكفن بثقان
 والفرز ولاحتي بين الموتى
 حفي دعاغك في القرابية وقول انا من الجهال
 تعلم فهاحة اللسان وتكلم بالاشارة
 هذا زمان الدرهم والتم
 لا تكلم حتى تخفم
 لا تشرح حتى تلجم

