



**Nouveaux cahiers
de Marge 11 - 2026**

Fabrique collective des
films et des jeux vidéo

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean Moulin
Lyon 3

Pour une anthropologie de la fabrique cinématographique en Tunisie

Mounir Baaziz, le parcours sous tension d'un
premier assistant

*The Anthropology of Film Making in Tunisia. Mounir
Baaziz: The Professional Journey of a First Assistant
Director*

Ons Kamoun

DOI : [10.35562/marge.1431](https://doi.org/10.35562/marge.1431)



Creative Commons - Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Partage dans les
Mêmes Conditions - CC BY-NC-SA

Pour une anthropologie de la fabrique cinématographique en Tunisie

Mounir Baaziz, le parcours sous tension d'un premier assistant

Anthropology of Film Making in Tunisia. Mounir Baaziz: The Professional Journey of a First Assistant Director

Ons Kamoun

École supérieure de l'audiovisuel et du cinéma, Université de Carthage, Tunis

Résumé : Cet article interroge la place du premier assistant-réalisateur dans la fabrication du cinéma tunisien à travers le parcours de Mounir Baaziz, considéré comme l'une des figures majeures de ce métier. Collaborateur privilégié de plusieurs générations de cinéastes tunisiens et de nombreuses productions internationales tournées en Tunisie, Baaziz a participé à la réalisation de dizaines de films entre 1980 et 2014. Son parcours met en lumière un paradoxe fondamental : alors que le premier assistant occupe une fonction décisive dans l'organisation, la coordination et l'accompagnement artistique d'un tournage, son travail demeure largement invisible et insuffisamment reconnu. À partir d'une enquête fondée sur des entretiens approfondis, des archives et un récit de vie, cette recherche adopte une approche anthropologique et sociologique des métiers du cinéma. Elle analyse les pratiques professionnelles du premier assistant, son rôle dans la préparation des films, les rapports de pouvoir qui structurent les équipes de tournage ainsi que les transformations du secteur cinématographique tunisien. L'étude montre que le premier assistant constitue un médiateur entre les impératifs artistiques et les contraintes de production, tout en étant confronté à la précarité du statut des techniciens, à l'absence de reconnaissance institutionnelle et aux mutations du modèle de production, notamment avec l'émergence de la figure du réalisateur-producteur. À travers le cas de Mounir Baaziz, l'article contribue à une histoire sociale des métiers du cinéma en Tunisie

et participe à la reconnaissance d'un acteur essentiel mais longtemps demeuré dans l'ombre.

Mots clés : Baaziz (Mounir), premier assistant-réalisateur, cinéma tunisien, métiers du cinéma, anthropologie du cinéma, sociologie des professions, histoire sociale du cinéma, précarité des techniciens

Abstract: This article examines the role of the first assistant director in Tunisian filmmaking through the career of Mounir Baaziz, considered a leading figure in the profession. A key collaborator for generations of Tunisian filmmakers and numerous international productions shot in Tunisia, Baaziz worked on dozens of films between 1980 and 2014. His career highlights a fundamental paradox: while the first assistant director plays a decisive role in the organization, coordination, and artistic support of a shoot, their work remains largely invisible and under-recognized. Based on in-depth interviews, archival research, and a life-history narrative, this study adopts an anthropological and sociological approach to film professions. It analyzes the first assistant director's professional practices, their role in film preparation, relationships of power within film crews, and the transformation of the Tunisian film industry. The study reveals that the first assistant director acts as a mediator between artistic imperatives and production constraints, while also contending with the precarious status of technicians, a lack of institutional recognition. He is also subjected to shifts in production models—most notably the rise of the director-producer. Through the case of Mounir Baaziz, the article contributes to the social history of film professions in Tunisia and helps bring recognition to an essential figure who has long remained in the shadows.

Keywords: Baaziz (Mounir), first assistant director, Tunisian cinema, film professions, anthropology of film, sociology of professions, social history of film, precarious status of film technicians

Introduction

Mounir Baaziz est reconnu comme l'un des plus importants premiers assistants du cinéma tunisien. Abdelkrim Gabous, critique de cinéma, le considère comme « l'unique premier assistant en Tunisie¹ ». Nouri Bouzid, quant à lui, affirme qu'il est « l'un des rares en Tunisie à donner au métier d'assistant-réalisateur ses lettres de noblesse² ». Cyril Pavaux, premier assistant sur le film français *Flandres* (2005) de Bruno Dumont, assure qu'il est « le seul assistant tunisien reconnu mondialement³ ».

1. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, Tunis, 28 février 2023.

2. « Mounir Baaziz », *Cinéma Tunisien*, 13 mars 2019, URL : <https://cinematunisien.com/blog/2019/03/13/mounir-baaziz/> [consulté le 1^{er} avril 2026].

3. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, 28 février 2023.

À partir du début des années 1980, Baaziz devient une figure incontournable dans l'assistanat sur les longs-métrages d'illustres réalisateurs tunisiens de la seconde génération, tels que *La Trace* (1988) de Nélia Ben Mabrouk et *Les Sabots en or* (1989) de Nouri Bouzid dont il restera l'assistant attitré. Il est notamment le premier assistant de Férid Boughedir sur *Halfaouine*, *L'Enfant des terrasses* (1990) et sur *Un été à la Goulette* (1995), de Moufida Tlatli sur *Les Silences du palais* (1993) et sur *La Saison des hommes* (2000), de Fadhel Jaïbi sur *Jùnùn* (2004) et de Nacer Khémir sur *Bab'Aziz* (2005). Il enchaîne avec la troisième génération, celle des réalisateurs-producteurs et assiste Mohamed Zran sur *Essaïda* (1996) et sur *Le Prince* (2002), Nadia El Fani sur *Bedwin Hacker* (2001), Mokhtar Ladjimi sur *Noces d'été* (2003). Il apparaît comme conseiller technique sur des projets de réalisateurs débutants ou n'ayant pas fait d'école de cinéma tel que Mohamed Ben Smaïl sur *Demain, Je brûle* (1997). Mounir Baaziz a non seulement contribué aux films de plusieurs générations de réalisateurs tunisiens (au moins 28 films entre 1980 et 2014), il a aussi transformé le paysage cinématographique et enrichi la création cinématographique tunisienne d'une manière plus générale en portant les mêmes principes d'un discours cinématographique tunisien où se côtoient liberté, transgression et minutie.

La collaboration avec des réalisateurs étrangers venus tourner leurs films (au moins 21 films entre 1980 et 2014) en Tunisie tels que Brigitte Roüan sur *Outremer* (1989, France), Ian Pringle sur *Isabelle Eberhardt* (1990, France-Australie), Georges Levy sur *A Kid in the Arabian Nights* (1996, USA), Michel Suchs sur *Oranges amères* (1995, France) et Giacomo Battiato sur *L'Infiltré* (2010, France), et beaucoup d'autres, fait de lui un premier assistant mondialement connu. Il assure également la direction de production de plusieurs œuvres nationales et étrangères (11 films entre 1990 et 2008). Les deux évolutions les plus courantes d'un assistant-réalisateur sont la réalisation et la direction de production.

Le paradoxe du métier

Le parcours conventionnel du métier de réalisateur, après un passage par le métier d'assistant, relègue souvent le premier-assistant à un statut de réalisateur-stagiaire. Souvent qualifié de cinéaste éternellement en herbe, ou de réalisateur frustré qui fait ses films à travers ceux qu'il assiste, il pratique un métier méconnu, invisible et jamais cité, et pourtant un métier à part entière. En effet, le nom du premier assistant est relégué généralement au générique de fin à la suite des comédiens, des producteurs et du directeur de production. Cependant, son labeur a des impacts créatifs sur le film alors qu'il n'en tire

aucune reconnaissance. C'est lui qui conçoit et porte le projet, en réunissant les différents acteurs artistiques et techniques, en orchestrant leur collaboration, en veillant à l'harmonie du groupe et en apaisant les tensions.

Ainsi, il se trouve coincé et subit lui-même des pressions de deux côtés : un producteur qui a besoin de matérialiser son pouvoir sur le plateau et un réalisateur en situation de vulnérabilité qui a besoin d'un soutien inconditionné. La pression vient aussi des autres corps de métiers travaillant souvent dans des conditions de tournage régies par des lois de marché de plus en plus aliénantes. Pour emprunter les termes de Denis Bélanger⁴, ces conditions de tournage « ne sont pas civilisées » et poussent les membres de l'équipe à leurs limites complexifiant ainsi un métier sous tension.

Méthode et démarche

Cet article se penche sur l'activité cinématographique comme enjeu anthropologique dans la démarche, ce qui m'intéresse particulièrement en tant que cinéaste (qui fait des films indépendants sans recours à la carte professionnelle) et qui avant de le devenir, a travaillé sur les tournages tunisiens et étrangers en Tunisie. Je suis également chercheuse en cinéma, qui se préoccupe de l'anthropologie comme mode de compréhension de l'humain entre ce qu'on pourrait appeler l'anthropologie de l'action et l'anthropologie interactionniste. Je me suis donc intéressée à la question des techniciens du cinéma, un univers peu étudié par les chercheurs comme s'ils étaient, d'une certaine manière, les anonymes de la réalité cinématographique. Le métier de premier-assistant au cinéma en Tunisie n'a pas fait l'objet de recherches universitaires, ce qui donne l'impression que c'est aussi un métier quasi invisible et aucun travail n'a encore été mené sur les techniciens. Cette recherche s'inscrit dans la volonté de mettre en lumière une question longtemps restée dans l'ombre, du fait de l'attention majoritairement portée aux réalisateurs et réalisatrices.

Les travaux réalisés autour des métiers du cinéma en Tunisie sont déjà très rares⁵. Les volumes d'Abdelkrim Gabous et de Patricia Caillé et Raluca Calin traitent des parcours des femmes

4. Denis Bélanger, « Métier : assistant-réalisateur. René Pothier », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n° 4, 1988, p. 40-44, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/34489ac>.

5. Abdelkrim Gabous, *Silence elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès, 1998 ; Patricia Caillé et Raluca Calin (dir.), *À l'œuvre au cinéma ! Professionnelles en Afrique et au Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2022.

professionnelles du cinéma. Le métier de premier assistant n'y est pas le sujet central. Dans l'ouvrage de Gabous, quelques parcours d'assistantes à la réalisation sont évoqués, celui de Kalthoum Bornaz, de Nadia El Fani et de Najwa Tlili ainsi que celui de Selma Baccar à la télévision.

Concernant le parcours particulier de Mounir Baaziz, deux ouvrages d'entretiens autour du récit de vie du cinéaste ont été publiés dans la visée d'une valorisation de parcours⁶. Cependant, pour élaborer ce travail, je me suis inspirée d'un certain nombre de travaux de sociologie sur les questions des métiers et des professions⁷, de la société postindustrielle⁸, de « la chaîne des coopérations » entre « les faisceaux de tâches » pour la mise en jeu d'une certaine division du travail dans une œuvre d'art⁹, de l'exercice professionnel dans l'histoire sociale du cinéma¹⁰, de l'exception des intermittents du spectacle¹¹ et du croisement entre métier et profession dans la fabrique filmique¹².

Dans cette recherche, il s'agit d'enquêter et d'interpréter cette dimension du travail dans son aspect organisationnel : comment le travail est-il organisé à la fois en aval et surtout en amont d'une production, soit le travail de préparation, qui peut durer des mois et qui est paradoxalement invisible du cinéma. Il demeure souvent impayé.

L'assistant-réalisateur arrive sur un projet dès son coup d'envoi. Il assiste à la phase de préparation qui est fondamentale. La qualité du film en est tributaire. La norme est qu'il assiste aux repérages, au casting, au découpage technique et aux répétitions. Son engagement dépend de sa complicité avec le réalisateur et de la marge de manœuvre que lui donne ce dernier. Il dépend aussi de l'expérience du réalisateur, de sa maîtrise de son métier et de sa compréhension du rôle de chacun. Plus ils appartiennent à la même génération, plus ils ont eu la même formation et plus

6. Daniel Soil, *Parcours de cinéma*, Tunis, Cérès, 2010 ; Tarek Ben Chaabane, *Mounir Baaziz. Parcours cinématographique militant*, Tunis, Cinémathèque tunisienne, 2021.

7. Michel Crozier, *Le monde des employés de bureau*, Paris, Le Seuil, 1969.

8. Alain Touraine, *La société post-industrielle. Naissance d'une société*, Paris, Denoël, 1969.

9. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.

10. Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

11. Pierre-Michel Menger, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2005.

12. Kristian Feigelson, *La fabrique filmique. Métiers et professions*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011.

ils croient en la même idéologie, plus ils seront plus solidaires face aux obstacles.

L'enquête se fonde sur des entretiens et des archives et consiste à mettre en perspective un récit de vie pour comprendre l'idée que Mounir Baaziz se fait de son métier. Il s'agit ainsi d'éclairer l'ambiguïté du statut de ce métier dans les imaginaires des différents membres de l'équipe, c'est-à-dire du réalisateur, du producteur, des chefs de départements et des comédiens. Quelles conceptions Baaziz avait-il d'un cinéma national naissant qu'il fallait porter et supporter, au-delà du désir de réaliser des films personnellement ? Cette enquête vise à éclairer l'univers professionnel des anonymes du cinéma et à se rapprocher de la réalité des tournages, qu'il s'agisse de films à succès ou non, dans les années 1980, 1990 et 2000.

Baaziz est à la retraite depuis 2013, atteint de la maladie de Parkinson. Cela ne l'empêche pas de se livrer à mes nombreux entretiens, comme un acte de résistance. Il se tient à l'écart de toute divulgation d'informations susceptibles de porter atteinte à la confidentialité ou au secret professionnel. La volonté de « dire la vérité » sur ce qui se déroule sur les tournages de cinéma et de défendre le statut de l'artiste constitue le cœur de son engagement syndical actuel. Tout au long de l'enquête qui s'est prolongée d'août 2022 à juin 2023, j'ai découvert que Baaziz, en plus de ses compétences de technicien, possède une connaissance des conventions collectives¹³, du droit du travail¹⁴, et plus particulièrement du statut des intermittents¹⁵ et du statut de l'artiste¹⁶, un statut qui reste jusqu'à ce jour au stade de la convention, car plusieurs projets de loi sont à l'arrêt en Tunisie. Et même si le fonctionnement sur le plateau est relativement normé, la rémunération ne l'est pas ; le blocage du projet de loi sur le statut de l'artiste des conséquences concrètes sur le secteur du cinéma. Ce vide juridique freine la professionnalisation du secteur et limite la protection sociale des artistes.

7

13. Voir *Conventions collectives sectorielles : Convention collective cadre*, approuvé par l'arrêté du ministre des Affaires sociales du 29 Mai 1973.

14. Voir Code du travail, loi du 1^{er} mai 1966 et Code de l'industrie cinématographique, loi n° 60-19 du 27 juillet 1960, modifiée en 2010.

15. Voir ministère des Affaires sociales, de la Solidarité et des Tunisiens à l'étranger, Caisse nationale de sécurité sociale, *Textes législatifs et réglementaires de sécurité sociale dans le secteur privé. Régime des salaires non agricoles*, fasc. 1, 2007, p. 21-68.

16. Projet de loi présenté au Parlement depuis 2017. La version révisée sous le nom de « Statut de l'artiste et des métiers artistiques » est présentée de nouveau en 2021. Jusqu'en octobre 2025, ce projet n'est toujours pas adopté.

L'enquête vise également à analyser l'évolution des relations générées et générationnelles au sein des équipes de tournage, ainsi que les rapports de domination à l'œuvre dans un secteur fragile, tant par ses structures que par le statut qu'il confère à ses techniciens, malgré l'importance de ses enjeux. Pour ce faire, j'adopte une méthodologie qualitative. L'analyse de ces relations et de ces rapports suppose la prise en compte d'une pluralité de facteurs, en raison de la complexité du contexte. Il apparaît dès lors nécessaire d'inscrire cette réflexion dans un cadre plus large, social et politique, celui de l'affirmation du cinéma tunisien.

Pour répondre à ces questions anthropologiques et croiser la réflexion de métier et profession, je propose, dans une première phase, de m'arrêter sur les fonctions d'un premier assistant et de son exercice en Tunisie. Dans une seconde étape, j'examine le parcours de l'apprentissage du métier de cinéaste qui se fait essentiellement sur les plateaux. Dans une troisième étape, je tente de révéler les raisons et les enjeux du choix de la fonction assistant-réalisateur sur les tournages de la génération dite de « l'âge d'or », ainsi que les rapports de pouvoir imposés à l'assistant par les deux pôles de la fabrique filmique : le réalisateur et le producteur. Finalement, dans une dernière étape, j'essaie de révéler comment la figure du réalisateur-producteur, fruit du contexte du milieu des années 1990, va resserrer l'étau autour de l'assistant et participer à sa précarisation.

8

Le métier de premier assistant

Très tôt, Baaziz va s'employer à accéder à son métier rêvé de cinéaste. Son parcours s'inscrit dans une progression allant d'une cinéphilie consciente développée à Sousse, ville du centre de la Tunisie, vers un apprentissage pratique à Tunis, puis vers une formation théorico-technique à l'étranger. Par la suite, grâce à des relations de « copinage », il parvient à intégrer le secteur au plus bas de la hiérarchie, en tant que troisième puis deuxième assistant. À travers un processus de cooptation et après une longue succession de projets tunisiens et étrangers, il accède finalement au statut de premier assistant.

Il convient de rappeler qu'historiquement, la carte professionnelle, section culture cinématographique, a été instituée par l'arrêté du ministère de la Culture du 29 avril 1964 relatif aux conditions d'octroi et de retrait de la carte d'identité professionnelle des professionnels du cinéma, tel que modifié par les arrêtés du 5 avril 1983 et du 21 avril 1995. C'est dans ce cadre, et notamment à travers l'action du Syndicat de base des techniciens du cinéma, dirigé par Mounir Baaziz entre 1992 et 1996, que

l'identité professionnelle des techniciens s'est progressivement affirmée et a trouvé sa légitimation en Tunisie.

L'enquête implique un ensemble de contraintes et requiert un travail exploratoire préalable, ainsi qu'une compréhension fine des règles du jeu propres au secteur et de ses codes. Elle interroge notamment les modalités de construction des codes culturels au sein de ce milieu professionnel spécifique.

Qu'est-ce qu'un premier assistant ?

Mounir Baaziz se définit en tant qu'assistant et considère que c'est « son seul métier ». Pourtant, il est aussi directeur de production en 1992 et réalisateur en 1993.

Je considère que l'assistanat mérite d'être cité comme une fonction autonome et importante. Ce n'est pas un sous-réalisateur, ou quelqu'un qui n'a pas eu la possibilité d'être réalisateur. Certains trouvent que c'est dégradant de faire l'assistant, après avoir eu tous ces diplômes supérieurs après le bac. En travaillant comme stagiaire en Belgique, j'ai su que l'équipe entière se met au service d'un film avec un volontariat et un professionnalisme importants. Ce respect de chaque poste et l'exigence du meilleur dans chaque spécialité ont fait que l'impératif professionnel soit valorisant. Le premier assistant a un statut important en Tunisie, c'est lui qui donne la garantie d'un rapport professionnel à cent pour cent entre les différents corps de métier, c'est-à-dire traduire le besoin artistique en tenant compte de la réalité des possibilités techniques, comme la machinerie, le décor, le casting. Parler le même langage avec un réalisateur, c'est important¹⁷.

Le premier assistant, comme défini dans la description des filières cinématographiques est le technicien qui

organise la préparation et le tournage d'un film dont il [...] gère l'espace et le temps. Il navigue entre les désirs artistiques du réalisateur et l'argent de la production. Il gère les différents aléas de la production du film et assiste le réalisateur en tout point, mais, paradoxalement, sans jamais toucher une caméra ni diriger un acteur¹⁸.

17. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, Tunis, le 23 février 2023.

18. Observatoire des métiers de l'audiovisuel, « Assistance à la réalisation », Fiche emploi-repère, p. 1, URL : www.cpnf-av.fr [consulté le 1^{er} avril 2026].

Notons que le métier est basé sur une sorte de don de soi permettant au réalisateur de se consacrer pleinement à sa prestation artistique, à la mise en scène, au découpage (placements et mouvements de caméra) et au travail avec les comédiens (direction des acteurs). L'assistant-réalisateur est souvent engagé sur des projets de fiction avec des équipes nombreuses et un casting considérable.

À la lecture du scénario, l'assistant appréhende avant tout les dimensions logistiques, techniques, temporelles et financières du projet, là où le réalisateur se concentre principalement sur l'image et la mise en scène. L'assistant établit ensuite le plan de travail, document indispensable à la validation du projet par le producteur et le réalisateur.

Rappelons que le plan de travail est « un document synthétique qui reprend l'ensemble des éléments issus du dépouillement ; il constitue le support essentiel à l'estimation des moyens financiers, matériels et humains nécessaires au tournage du film ». En constante évolution, il définit le nombre de séquences à tourner et le volume de jours de tournage, organisés selon une logique de cohérence économique. Il acquiert ainsi une valeur quasi contractuelle et relève de la responsabilité du premier assistant. L'élaboration de ce document exige de celui-ci qu'il identifie les multiples contraintes et facteurs de risque inhérents au tournage, tout en faisant preuve d'une grande réactivité et d'une forte capacité de résistance au stress.

L'assistant-réalisateur peut être force de proposition pour des solutions alternatives. Sa relation avec le réalisateur paraît primordiale, puisqu'il est son premier collaborateur notamment à chaque instant du tournage.

Le premier-assistant est aussi « l'interlocuteur privilégié des différents techniciens », bien avant le tournage « lorsque la production s'engage sur le financement d'un projet, [il] définit les plannings de mise en œuvre des moyens matériels et humains en collaboration avec les différents chefs de postes¹⁹ ». Il doit avoir une bonne connaissance des différents métiers techniques intervenant sur le tournage ainsi qu'une connaissance des conventions collectives et du droit du travail. Le premier assistant doit avoir un autre savoir-faire relationnel. Il s'agit de la diplomatie.

À cette liste d'interlocuteurs s'ajoutent les comédiens. Le premier assistant veille en effet à leurs conditions de travail, ce qui le place au centre de toutes les pressions des vedettes.

19. *Ibid.*

Pour les comédiens, c'est l'occasion de faire la vedette. Une star peut demander une place individuelle, un parasol personnel. Elle peut exiger un café. Ce qu'elle demande, c'est d'être servie, avec les petits extras. Ces derniers sont tolérés, mais suscitent des jalousies qu'il faut gérer. Ça arrive souvent. L'assistant doit éviter un conflit entre le comédien et le réalisateur, un conflit provoqué, car le réalisateur n'aurait pas apporté l'attention nécessaire au comédien²⁰.

Le premier assistant est également chargé de gérer les figurants, ainsi que les silhouettes qu'il met en scène. L'engagement des figurants vise à recréer une atmosphère ou une ambiance, en restituant la vie d'un lieu ou d'une période, en arrière-plan de l'histoire principale. La silhouette, quant à elle, correspond à une figuration visible à laquelle est assignée une action spécifique, révélant ainsi un autre aspect de l'exercice du métier. Si le réalisateur dirige les acteurs, le premier assistant, à la demande de la production, prend en charge la direction des silhouettes. Il est à noter que Baaziz établit un lien explicite entre l'assistanat et le casting dans son curriculum vitae.

11

Parmi les spécialités que le premier assistant doit maîtriser, c'est le casting, parce que le film est porté par le choix des comédiens. En premier-assistant, je choisis directement les silhouettes et la figuration, concernant les comédiens, je fais des propositions. C'est évident que les premiers rôles sont distribués parmi des comédiens précis, ou même écrits sur mesure, pour des raisons de *feeling* avec le réalisateur ou avec la production. D'ailleurs l'ambiguïté des rapports entre l'artistique et le commercial profite au producteur qui use de son pouvoir pour proposer ou « imposer » un casting. Ce dernier est mu par un souci commercial²¹.

Tenant compte de l'aspect « point de fuite » de la fonction du premier assistant, l'analyse des œuvres présentées s'appuie sur l'examen des relations entretenues avec ses interlocuteurs privilégiés : réalisateur, producteur, comédiens et chef opérateur. Elle prend également en considération l'influence de chaque environnement de travail sur sa carrière et sa conception du cinéma.

20. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, Tunis, le 19 juin 2022.

21. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, 23 février 2023.

Différentes générations d'assistants-réalisateurs

12

Pour comprendre ce métier, il est nécessaire de l'inscrire dans son histoire et de connaître les premiers assistants en exercice en Tunisie au tout début des années 1980, tout en sachant qu'aucun travail statistique n'a été fait pour collecter des données sur les parcours et formations des premiers-assistants d'aujourd'hui, vu l'étroitesse du marché. Parmi eux se trouvent les supérieurs hiérarchiques de Baaziz, qui, ayant débuté dans les années 1960, ont contribué à asseoir les normes du métier et influencé sa manière de travailler. En accédant aux plateaux tunisiens, Baaziz découvre une diversité d'assistants-réalisateurs, issus de parcours et de milieux variés. Certains provenaient de la télévision, à l'instar de Salma Baccar, qui constitue l'exemple le plus significatif. Ces professionnels intervenaient sur des tournages de longs-métrages étrangers ou sur des courts-métrages tunisiens produits par la SATPEC, souvent sur de courtes périodes, et pouvaient être engagés pendant leurs congés. D'autres étaient des transfuges de la FTCA (Fédération tunisienne du cinéma amateur), dirigés par Radhi Trimech, directeur de production à la SATPEC, qui offrait des postes aux cinéastes amateurs pour des courts-métrages ou des productions institutionnelles.

Enfin, les régisseurs de Carthago Films, une importante société de production créée par Tarek Ben Ammar en 1974, constituent également un groupe important. Intégrés à des équipes sélectionnées selon leur fidélité à la production, ils ont appris le métier d'assistant sur le terrain, développant débrouillardise et maîtrise de divers aspects du tournage. Dans ce contexte, Hanane Ben Mahmoud, deuxième assistante-responsable du casting, qui a collaboré avec Baaziz sur plusieurs films tunisiens, mais surtout étrangers, se distingue par son parcours et son expertise.

Aujourd'hui, à tous ces profils, s'ajoutent les ressortissants des écoles privées puis étatiques. Ces différents assistants-régisseurs acceptaient toutes les conditions de travail, les salaires proposés et les contrats bidon. Les contrats à demi-salaire affichaient des salaires normaux, mais la réalité était toute autre. C'était érigé en système, un système qui n'avait pas besoin de gens formés et dans lequel j'étais jugé trop cher²².

22. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, 23 février 2023.

Il est à noter qu'un régisseur peut évoluer naturellement vers un poste de directeur de production ou vers un poste de deuxième assistant responsable de casting, mais très rarement vers un poste de premier-assistant. Ce technicien, souvent formé sur le tas, a rarement des qualités transférables. Cela demande généralement une transition progressive. C'est un chemin exigeant une expérience solide, l'appartenance à un réseau professionnel et la confiance du réalisateur ou du producteur. Ce cas de transition est quasi-absent sur le terrain tunisien. Parmi ce groupe précité d'« assistants-régisseurs », rares sont les figures qui se sont affirmées dans le métier de premier assistant, sont passées à la réalisation ou ont marqué la production nationale. Ceux qui ont réussi ce pari sont les jeunes cinéastes formés académiquement dans des écoles de cinéma étrangères. En rentrant en Tunisie, ils ont intégré à la fois les tournages tunisiens en s'assistant les uns les autres et les tournages internationaux importants exécutés par Carthago Films en assistant les réalisateurs étrangers. Ils sont devenus plus tard les porteurs du cinéma tunisien. Parmi eux, on retrouve : Hassen Daldoul²³, Abdellatif Ben Ammar²⁴, Nacer Ktari²⁵, Ahmed Baha Eddine Attia²⁶, Férid Boughédir²⁷, Kalthoum Bornaz²⁸,

23. Hassen Daldoul est assistant sur *Les Aventuriers* (1967) de Robert Enrico, *Indomptable Angélique* (1967), *Angélique et le sultan* (1968) de Bernard Borderie et *Une si simple histoire* (1970) de Abdellatif Ben Ammar.

24. Abdellatif Ben Ammar est assistant sur *Les Aventuriers* (1967) de Robert Enrico, *Follow me* (1968) de Roberto Cavalloni, *Justine* (1969) de George Cukor et Joseph Strick, *Biribi* (1971) de Daniel Moosmann, *The Rebel Jesus* (1972) de Larry Buchanan, *Les Magiciens* (1975) de Claude Chabrol et *Le Messie* (1975) de Roberto Rossellini.

25. Nacer Ktari est assistant sur *Actes des Apôtres* (1969) de Roberto Rossellini, *Un jeune homme normal* (1969) de Dino Risi et *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1981) de Steven Spielberg.

26. Ahmed Baha Eddine est assistant sur *Mokhtar* (1968) de Sadok Ben Aicha, *Justine* (1969) de George Cukor et Joseph Strick, *Rome veut de nouveau César* (1974) de Miklós Jancsó, *Général... nous voilà* (1978) de Jacques Besnard, *Une si simple histoire* (1979) de Abdellatif Ben Ammar et *L'Ombre de la terre* (1981) de Taieb Louhichi.

27. Férid Boughédir est assistant sur *L'Éden et après* (1970) d'Alain Robbe-Grillet et *Viva La Muerte* (1971) de Fernando Arrabal, tous les deux coproduits par la SATPEC.

28. Kalthoum Bornaz est assistante sur *Sejnane* (1974) de Abdellatif Ben Ammar, *Les Magiciens* (1975) de Claude Chabrol, *Jésus de Nazareth* (1977) de Franco Zeffirelli, *Aziza* (1979) de Abdellatif Ben Ammar, *Mon enfant, ma mère* (1981) de Serge Moati et *Les Baliseurs du désert* (1984) de Nacer Khemir.

Nouri Bouzid²⁹, Mohamed Ali El Okbi³⁰ et Nadia El Fani³¹. À l'exception de Mounir Baaziz, tous les autres ont cessé de pratiquer l'assistantat après avoir réalisé leurs premiers films.

Sur les tournages, Baaziz participe ainsi à la transmission du métier à travers la formation d'assistants-stagiaires de la génération suivante. Avant l'ouverture des écoles tunisiennes de cinéma et d'audiovisuel, ces candidats qui viennent d'autres domaines et veulent faire du cinéma, mais ne peuvent passer à la réalisation qu'à travers les stages, sont formés sur le tas. D'autres passent par la télévision, ou font leurs études de cinéma dans des écoles étrangères, comme Baaziz. Ceux-là passent à la réalisation et c'est Baaziz lui-même qui dirige certaines de leurs productions. Par exemple, Moez Kamoun commence comme stagiaire avec Mounir Baaziz sur *L'Homme de cendres*, puis passe deuxième-assistant sur *Les Sabots en or*, et premier assistant sur *C'est Shéhérazade qu'on assassine*³², puis sur *Bezness* sur lequel Baaziz est directeur de production. Baaziz dirigera la production du court-métrage de son ancien stagiaire : *La Voix du cuivre* sorti en 1991. En tant que premier-assistant ou en tant que directeur de production, Baaziz collabore également avec une série d'assistants dont certains resteront très proches de lui : Mosleh Kraïem³³, Tahar Ben Ghedhifa³⁴,

29. Nouri Bouzid est assistant sur une quinzaine de films dont *Aziza* (1979) de Abdellatif Ben Ammar, *La Zitouna au cœur de Tunis* (1982) de Hmida Ben Ammar, *Le Larron* (1980) de Pasquale Festa Campanile, *Les anges* (1984) de Ridha Behi, *Anno Domini* (1983) de Stuart Cooper et *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1981) de Steven Spielberg.

30. Mohamed Ali El Okbi est assistant sur plusieurs films dont *Les Aventuriers de l'arche perdue* (1981) de Steven Spielberg, *La Ballade de Mamelouk* (1982) de Hafedh Bouassida, *The Key to Rebecca* (1985) de David Hemmings, *Pirates* (1986) de Roman Polanski et *Toscanini* (1988) de Franco Zeffirelli.

31. Nadia El Fani est assistante sur *The Key to Rebecca* (1985) de David Hemmings, *Protocol* (1984) de Herbert Ross, *Pirates* (1986) de Roman Polanski, *L'Homme de cendres* (1986) de Nouri Bouzid, *Toscanini* (1988) de Franco Zeffirelli, *Maman* (1990) de Romain Goupil et *Écrans de sable* (1991) de Randa Chahal Sabag.

32. Un court-métrage de Nouri Bouzid (1991) figurant dans le film à sketches intitulé *La Guerre du Golfe... et après ?*

33. Mosleh Kraïem l'assiste sur *Halfaouine* (1991) de Férid Boughedir, *La Voix du cuivre* (1991) de Moez Kamoun, *Isabelle Eberhardt* (1991) d'Ian Pringle et *Essaïda* (1996) de Mohamed Zran.

34. Tahar Ben Ghedhifa est assistant sur *Bezness* (1992) de Nouri Bouzid. Il assiste Baaziz sur *La Reine de Djerba* (1993) de Jean-Paul Roux et sur ses propres documentaires : *Sousse nostalgie* (1993) et *La Ghriba* (1994).

Mourad Ben Cheikh³⁵, Elyès Zrelli³⁶, Elyès Baccar³⁷, Madih Belaïd³⁸, Lassaad Oueslati³⁹, Synda Anane⁴⁰, Emna Bou Yahia⁴¹ et d'autres. Le parcours particulièrement passionné de Elyès Zrelli est à souligner. Son court-métrage *Coming soon* (2003) très fidèle au métier de premier-assistant et, avec son humour particulier, reflète bien l'état d'âme et les affres de ce métier en Tunisie.

Depuis l'instauration des écoles de cinéma et d'audiovisuel publiques au début des années 2000 telles que l'ISAMM (Institut supérieur des arts multimédia de la Manouba⁴²) à l'Université de la Manouba et l'ESAC (École supérieure de l'audiovisuel et du cinéma⁴³) à l'Université de Carthage, toutes les formations et diplômes proposés accordent le titre de réalisateur. Cependant, à partir de septembre 2021, l'ESAC transforme son master professionnel d'écriture et réalisation en master professionnel d'assistanat à la réalisation. Le contenu du programme d'enseignement reste néanmoins le même, tout en gardant la possibilité de choisir de réaliser un film dans le cadre du projet de fin d'études ou de faire un stage professionnel. Une nouvelle licence appliquée d'assistanat à la réalisation est créée en 2019 au sein de l'Institut supérieur des arts et métiers de Sfax⁴⁴ (Université de Sfax). Dans le cadre du projet de fin d'études, les étudiants sont appelés à réaliser des films.

35. Mourad Ben Cheikh est assistant sur *Bezness* (1992) de Nouri Bouzid.

36. Elyès Zrelli l'assiste sur *Été à la Goulette* (1996) de Férid Boughedir, *La Saison des hommes* (2000) et *Nadia et Sarra* (2004) de Moufida Tlatli et *Demain, Je brûle* (1998) de Mohamed Ben Smail. Malheureusement son parcours fût très court, il meurt à l'âge de 43 ans.

37. Elyès Baccar l'assiste sur *Outremer* de Brigitte Roïan (1990) et *A Kid in the Arabian Nights* (1996) de Georges Levy.

38. Madih Belaïd l'assiste sur *Le Ciel sous le désert* (1996) téléfilm de Alberto Negrin et *Noces d'été* (2004) de Mokhtar Ladjimi

39. Lassaad Oueslati l'assiste sur *L'Or noir* (2011) de Jean-Jacques Annaud. Il est aussi assistant sur *Homo Sapiens* de Jacques Malaterre.

40. Synda Anane l'assiste sur *La Saison des hommes* (2000) et *Nadia et Sarra* (2004) de Moufida Tlatli.

41. Emna Bou Yahia l'assiste sur *Making of* (2006) de Nouri Bouzid. Sur ce film Bouzid a rassemblé trois ou quatre assistantes. Chacune pour une tâche spécifique. On les appelait « Nouri et les Nourettes », à la manière de « Cloclo et les Claudettes ».

42. Fondée en 2000, elle propose dans le cadre d'une licence appliquée en cinéma et audiovisuel (3 ans), un parcours « Écriture et réalisation ».

43. Fondée en 2004, elle propose un diplôme national en sciences et techniques de l'audiovisuel et du cinéma (3 ans) spécialité écriture et réalisation et un master professionnel en écriture et réalisation.

44. Fondé en 2001, il propose dans le cadre d'un cursus technologies de l'audiovisuel et des médias numériques, une licence appliquée en assistanat

Dans le cadre d'une commission de réforme du code du cinéma tunisien en 2017, Baaziz, coordinateur de la commission, initie une réflexion nationale sur la formation en Tunisie qui pose la question suivante : Comment former des « réalisateurs » sans les initier à l'assistantat⁴⁵ ? Le titre de réalisateur et la formation proposés par les écoles sont-ils les raisons principales de l'impatience des jeunes cinéastes ?

Il arrive que les débutants (stagiaires ressortissants des écoles de cinéma) soient pressés et veulent tout de suite le pouvoir. Or, ils ne peuvent pas. Si un débutant ne connaît pas la situation d'un deuxième ou troisième assistant, il ne peut pas faire un bon technicien. Il faut qu'il sache que le café que je lui demande de porter à la comédienne est important pour qu'elle soit bien à la caméra et qu'elle ne paraisse pas contrariée. Pourtant, il arrive que quand je demande à un stagiaire de faire un truc, il me dit : « je suis un réalisateur » ou « je suis un chef décorateur ». Les débutants dans n'importe quel département ont du mal à accepter l'autorité, alors que c'est la condition pour gérer tout ce monde. Il faut que chacun écoute une seule voix, celle de l'assistant qui quand il dit : « on doit préparer telle scène », on le fait. Tous doivent se mobiliser pour le film. L'égo de chacun, on peut le laisser ailleurs⁴⁶.

Apprentissage du métier de cinéaste⁴⁷

Mounir Baaziz est né en 1948 à Sousse, une ville côtière au centre du pays. Il a fait ses études primaires à l'Ariana, dans la capitale, où son père était policier et chef de poste. C'est avec lui qu'il découvre le cinéma et la photographie argentique.

Mon père aimait le cinéma et m'emmenait voir les films policiers en noir et blanc au Rio. Je me rappelle de l'écran, c'était impressionnant. Mon père était aussi passionné de photo et avait le boîtier Kodak. Il faisait des photos de la

à la réalisation (3 ans).

45. Mounir Baaziz, « Formation au cinéma en Tunisie », *Facebook*, 1^{er} octobre 2020, URL : <https://www.facebook.com/groups/586587148214652/posts/1553616038178420/> [consulté le 24 juillet 2023].

46. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, Tunis, le 9 mars 2023.

47. Le terme « cinéaste » intéresse par sa signification englobant les différentes activités dans le métier. Mounir Baaziz fut tour à tour assistant à la réalisation, directeur de production, directeur de casting et réalisateur.

famille et des photos de vacances. Depuis le secondaire, j'appréciais le processus de fabrication de la photo argentique en bricolant un laboratoire dans notre salle de bain. C'était magique l'apparition de l'image en noir et blanc dans le bain du révélateur. Cette pratique du développement m'a fait comprendre la beauté des formes de la médina de Tunis. Depuis, j'ai pris le relais pour les photos de famille⁴⁸.

Après des études secondaires au collège Sadiki à Tunis puis au Lycée de garçons de Sousse, suite à la mutation de son père, Baaziz est membre du ciné-club de Sousse et rédacteur dans la revue *Écran*. C'est là où il s'essaye à une approche critique du cinéma et découvre les films, d'idéologie sociale proposés par la FTCC, qui influenceront ses futurs choix esthétiques et son travail avec des acteurs venant de la rue et n'ayant pas de notions cinématographiques.

Au ciné-club de Sousse, j'ai fait la découverte du néoréalisme et de la Nouvelle Vague. J'appréciais le néoréalisme pour son côté social des thématiques et pour son travail avec les comédiens de la rue. C'est vrai que ça donne des idées. Je préférais Rossellini et De Sica. Dans *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio De Sica, 1948), un simple ouvrier ou un gamin peuvent passer à l'écran et être crédibles. Dans la Nouvelle Vague, j'aimais Truffaut, mais surtout Godard qui représentait une certaine gauche dont le cinéma révolutionnaire est typique d'une liberté formelle. Avec *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), c'était la découverte d'un cinéma léger toujours dans la rue. Rencontrer des gens ordinaires et les sublimer, découvrir et dénicher des pépites dans la rue, c'est fabuleux. J'ai découvert aussi les films de Buñuel, surtout son *Nazarin* (1959). Son surréalisme et son anti-religion sont salutairement provocateurs. Je n'aimais pas tellement le cinéma américain, à l'exception de *West Side Story* (Jerome Robbins et Robert Wise, 1961) qui était une découverte formelle du spectacle. Je suis sensible aussi à la Nouvelle Vague britannique, je cite *If...* (1968) de Lindsay Anderson pour sa remise en cause du système éducatif et *Privilege* (1967) de Peter Watkins pour la révélation des coulisses du vedettariat d'une pop star⁴⁹.

En 1968, Baaziz obtient le baccalauréat section lettres et entame des études de psychologie à la Faculté des Lettres et des sciences humaines à Tunis, qu'il abandonne après une année

48. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023.

49. *Ibid.*

au profit d'une formation en audiovisuel. Durant cette année, il renoue avec l'écriture et travaille comme journaliste à l'hebdo *Le Phare* créé et dirigé par Abdeljelil El Behi.

Centre de formation professionnelle de la télévision tunisienne
(1968-1969)

Baaziz suit le parcours d'une année au Centre de formation professionnelle de la Télévision tunisienne où il s'essaye à une approche technique professionnalisante qui constitue une introduction à la télévision. C'est là qu'il rencontre Ahmed Bennys, enseignant d'image et Hatem Ben Miled⁵⁰, enseignant à la réalisation, et qu'il commence à côtoyer les professionnels. C'est là aussi qu'il rencontre des camarades d'études qui recroiseront son chemin sur les tournages futurs : Youssef Ben Youssef et Nouri Bouzid, qui le précèdent d'une année, et Arbi Ben Ali qui collabore avec lui sur un film qu'il tente de réaliser dans le cadre du centre, mais qui sera perdu au montage. Conseillé par Bouzid, il décide de partir en Belgique pour continuer ses études à l'INSAS.

18

Le but de ma formation au Centre de formation professionnelle de la télévision était de réaliser un documentaire sur la préparation du premier concert de l'orchestre symphonique tunisien, autour de la création d'une œuvre originale de Daniel Scott Maddox. Nous avons commencé à monter la pellicule irréversible 16 dans la cellule. De retour après le weekend, tout a été nettoyé. Mon projet de documentaire a avorté⁵¹.

Études et formation à l'INSAS de Bruxelles (1970-1975)

Après avoir réussi le concours d'entrée, Baaziz entame des études de cinéma à l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle) à Bruxelles, duquel il sort diplômé en réalisation film-radio-télévision avec mention « Grande distinction » et majeur de sa promotion en 1975. En guise de projet de fin d'études, il coréalise avec Juan Miguel Gutierrez *Les enfants d'ailleurs* (1975), film documentaire en vidéo sur les migrants maghrébins et espagnols en Belgique et rédige un mémoire intitulé *Indépendance nationale et politique culturelle en Afrique*.

À cette époque, le documentaire belge faisait ses premiers pas à l'initiative d'une démarche nationale. La jeune télévision

50. Hédi Khélil, *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Salammbô, Mediacom, 2002, p. 109.

51. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023.

belge avait à peine dix ans. Le parcours documentaire récemment intégré à la formation de l'INSAS, la nouvelle section radio-télévision, avait été lancé dans le but de former des techniciens pour la télévision et répondre aux besoins du marché⁵². Cependant, cette procédure ne bénéficiait pas de l'unanimité des enseignants de l'INSAS⁵³. La majorité persistait à défendre ce qu'ils considéraient comme la « voie royale » : le long-métrage de fiction. Ceci dit, Baaziz s'est vite tourné vers le documentaire et s'est saisi de son caractère d'art militant pour raconter la réalité de la société, celle des plus démunis et marginalisés qu'il a pu fréquenter, puisqu'il a vécu les deux premières années de son parcours belge en clandestin.

Pour partir en Belgique, j'avais pris un visa pour la période du concours de l'INSAS et lorsque j'ai réussi, les cours ont immédiatement démarré. Je ne pouvais pas rentrer en Tunisie et j'ai vécu deux ans en clandestin avec l'aide de Nouri et d'autres amis qui me logeaient. Durant ma première année à l'INSAS je n'avais pas de bourse, donc je devais me débrouiller, travailler dans des restaurants, faire de la plonge et j'ai même fait le coursier pour l'office de tourisme de l'Inde. Entre-temps, j'avais déposé la demande de bourse avec l'appréciation de tout le jury vu que j'avais fait un grand effort dans le domaine de la critique artistique. Ça m'a permis de fréquenter les groupes militants de gauche.

En organisant des manifestations culturelles, je participais aux différents débats autour de l'utilisation du cinéma comme moyen de lutte pour dénoncer la répression qui s'abattait sur les mouvements de la gauche tunisienne. L'immersion dans la vie culturelle marginale m'a fait découvrir le cinéma marginal, les documentaires faits dans le sillage du cinéma d'intervention, les films sur mai 68, dont les œuvres de Chris Marker. Cette immersion m'a éclairé sur l'un des moyens de participer localement aux mouvements tiers-mondistes, en

52. En 1962, la télévision belge avait à peine dix ans et pour rivaliser avec le cinéma, il lui fallait accueillir des jeunes cinéastes.

53. Lionel Dutrieux raconte : « Dans un premier temps, le “cinéma du réel”, attira peu de monde et il fallut attendre les années 1970 pour qu'une nouvelle section (radio-télévision), totalement aberrante, soit créée, offrant la possibilité aux étudiants de troisième année, en cinéma ou en théâtre, de bifurquer vers le documentaire et la télévision. Or, les étudiants venant du théâtre n'avaient reçu aucune formation antérieure aux techniques cinématographiques. Cette section fut supprimée à la fin des années 1980. » Lionel Dutrieux, « L'invention de l'INSAS », *Raccords* 23/02/2021.

particulier ceux des libérations nationales. Il est important d'évoquer ici les documentaires sur la guerre du Vietnam dénonçant la politique dévastatrice des Américains. La fameuse collaboration entre la Nouvelle Vague française avec Joris Ivens sur le film *Loin du Vietnam* (1967), est un exemple du film politique interventionniste. C'était aussi découvrir les quartiers ouvriers populaires des différents groupes d'émigrés. C'était important d'exprimer sa solidarité avec tous les groupes minoritaires militants des mouvements culturels qui reprenaient les chansons folkloriques liées au mouvement à travers une réflexion sur les manières de luttes avec l'expression populaire, tels que le groupe Tri Yann et le chanteur Gilles Servat. J'ai fait la découverte du mouvement de la chanson militante chilienne et du mouvement politique basque ETA. D'ailleurs, c'est dans le sillage du mouvement de libération basque que mon amitié avec Jean-Michel Gutierrez, mon camarade jésuite, s'est approfondie⁵⁴.

Le premier contact de Baaziz avec le métier s'est fait avec des professionnels de renom qui montraient une « curiosité sincère sans paternalisme⁵⁵ ». L'enseignement de l'un d'eux, André Delvaux, demeurera présent dans la pratique future de Baaziz en Tunisie, surtout lorsqu'il assistera Nouri Bouzid, Nélia Ben Mabrouk et Lotfi Thabet, camarades de l'INSAS, qui partagent la même exigence professionnelle. Delvaux avait l'habitude de prendre ses étudiants comme stagiaires sur ses films. Certains pouvaient y dénicher des petits rôles de figuration.

Les cours de Delvaux, leçon de modestie, m'ont appris l'importance de l'écoute et l'ouverture à l'autre. Il installait une complicité avec nous, ses élèves, et s'arrangeait pour nous faire parler. Déjà, depuis le concours, il accordait beaucoup d'importance aux entretiens pour savoir nos motivations. Son cinéma est un cinéma d'atmosphère fantastique fidèle à la tradition belge. Je n'étais pas adepte de son cinéma, mais c'est sa manière de filmer qui m'intéressait le plus. Sur son film sur Dirk Bouts, peintre primitif flamand du ^{xv}^e siècle, Juan-Miguel et moi avons joué deux apôtres dans la reconstitution d'un tableau représentant une Cène. Le film faisait un rapport, à la fois, entre peinture et cadre de cinéma, et entre l'artiste et le commanditaire (l'Église)⁵⁶.

54. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023

55. Daniel Soil, *op. cit.*, p. 59.

56. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023

La collaboration avec Delvaux, puis plus tard en faisant de la figuration sur l'*Opéra Verdi* en incarnant toujours un apôtre, marquent le début du travail de Baaziz sur les films historiques qui se poursuivra à son retour en Tunisie sur des films étrangers tournés sur place.

En Belgique, en plus de sa formation en cinéma, Baaziz intègre informellement le mouvement Perspectives qui l'initie à l'idéologie de l'extrême gauche. Il participe avec les activistes à la distribution des paquets de tracts dans les marchés, les usines et les lieux où ils peuvent rencontrer, particulièrement, des travailleurs.

C'était informel et je n'ai jamais fait de carte. Nouri était responsable dans Perspectives et c'est lui qui m'a introduit. Il y a adhéré depuis Tunis. J'ai découvert son engagement en Belgique. À l'époque, il y avait beaucoup d'emprisonnements politiques en Tunisie. Pour soutenir les militants et dénoncer leur emprisonnement, nous avons distribué les tracts et avons formé un front uni avec l'extrême gauche belge pour organiser des manifestations pour soutenir la cause palestinienne⁵⁷.

Après des stages à la RTBF (Radio-télévision belge de la communauté française), Baaziz décide de rentrer en Tunisie pour participer avec ses amis au développement d'un cinéma national. Comme Nouri Bouzid fût emprisonné, les camarades du groupe Perspectives informent Baaziz qu'on a cité son nom lors des interrogatoires et lui ont conseillé de ne pas quitter la Belgique. Il y reste coincé durant les cinq années de prison de Bouzid de 1973 à 1979. Le maillon qui le liait au mouvement est rompu⁵⁸. Cette expérience belge permet à Baaziz de se rapprocher encore plus de l'extrême gauche européenne et d'abandonner les *Perspectives* tunisiennes. Plus tard, Bouzid évoquera cette expérience douloureuse dans son film, *Les Sabots en or*, sur lequel il sera assisté par Baaziz.

Deuxième assistant en Tunisie (1980-1988)

La parenthèse politique de Baaziz n'a pas été sans conséquences sur sa carrière dans le cinéma dès son retour au pays. D'un côté, il n'était pas le bienvenu dans la fonction publique à la SATPEC⁵⁹,

57. *Ibid.*

58. La rupture rejoint la division qu'il y a eu au sein du mouvement, entre El Amel Attounsi (l'ouvrier tunisien) et Perspectives qui se sont divisés en maoïstes et marxistes-léninistes.

59. La Société anonyme tunisienne de production d'expansion cinématographique (SATPEC) est une société semi-étatique créée en 1957 qui a œuvré pour la réalisation de tous les films tunisiens et plusieurs coproductions entre la Tunisie et l'étranger.

et de l'autre, il refusait l'idée d'intégrer la télévision tunisienne qui avait perdu son documentaire sur l'orchestre symphonique, lors de sa formation.

Je ne me faisais pas d'illusion, je connaissais le terrain. Mon expérience précédente avec la télévision était suffisante pour ne plus pouvoir la supporter. Le projet qui a disparu dans la poubelle m'a montré que ce n'était pas un endroit qui encourage à s'installer. En plus, je ne connaissais personne à la SATPEC. Je n'ai pas fait toutes ces aventures pour me caser avec des gens de laboratoire et une bureaucratie de la télévision⁶⁰.

22

Avant d'examiner l'activité professionnelle de Mounir Baaziz à son retour à Tunis, il convient d'abord de s'interroger sur le type de cinéma tunisien produit à cette époque. Tous les films tunisiens de l'époque étaient fabriqués en coproduction entre la SATPEC, des sociétés de production tunisiennes privées et des sociétés de production étrangères. Avec la deuxième génération des cinéastes tunisiens et l'ouverture de l'espace de liberté d'expression – car il faut lier les sujets des films avec leurs moyens de production – on a vu naître une nouvelle vague de films qui osent traiter de problèmes tunisiens particulièrement tabous. Deux types de cinéma diamétralement opposés coexistaient à cette époque. La distinction entre ces deux formes réside dans l'identité de l'histoire racontée : le premier type adopte un regard intérieur sur la société tunisienne, tandis que le second traite d'une société sans identité précise, bien qu'elle présente des similarités avec la Tunisie, et est porté à l'écran par un regard étranger. Ces différences reflètent non seulement deux approches de la coproduction, mais aussi deux expériences de plateau distinctes. Baaziz se montrait particulièrement sensible au cinéma ancré dans le contexte économique-politico-tunisien.

Cette étape du parcours de Baaziz est considérée comme une phase intermédiaire entre la formation sur le terrain et la professionnalisation. Il a souvent assuré la fonction de deuxième-assistant chargé de figuration.

Sur le plateau, c'est un relais important que de faire le suivi de la préparation des comédiens avant le tournage et de s'occuper de leurs besoins et de leur confort. Le premier assistant ouvre le plateau et quand il arrive, son deuxième ainsi que le régisseur plateau, doivent être déjà sur place pour s'assurer de la présence des premières convocations et

60. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023

de leur passage au maquillage et du passage des figurants au costume. Quelques films aux besoins spécifiques demandent des répétitions particulières, comme les cavaliers. Tout cela avant le prêt à tourner. Le deuxième assistant a donc beaucoup de travail⁶¹.

Au début des années 1980, Mounir Baaziz fait ses premiers pas dans le métier d'assistant-réalisateur. Il est premier assistant sur les courts et second assistant sur les longs. Cette période qui s'étale de 1980 à 1988, débute avec sa réhabilitation dans le milieu du cinéma en Tunisie par Nouri Bouzid qui l'engage en tant que deuxième assistant sur le documentaire de Hmida Ben Ammar. Elle se clôture avec la sortie du film *La Trace* de Nélia Ben Mabrouk et le début de la préparation des *Sabots en or* (1988) de Nouri Bouzid et l'accès définitif de Baaziz au métier de premier assistant, un métier qu'il chérira tout au long de sa carrière, un métier qui le propulsera dans les cinématographies étrangères tout en l'empêchant de réaliser la sienne.

Cette étape fut difficile malgré un semblant⁶² d'abondance dans les expériences cinématographiques. Il participe à vingt-trois tournages⁶³ en huit ans dont :

23

- **Sept courts-métrages tunisiens** : *La Zitouna au cœur de Tunis* (1980) de Hmida Ben Ammar, *Hammamet* (1982) de Mohamed Damak, *Les Étourneaux* (1982) de Lotfi Thabet, *Histoire de l'histoire* (1982) de Ali Labidi, *Hammam Dhab* (1986) de Moncef Dhouib, *Doctor muet* (1986) de Rached Belghith et *Trois personnages en quête d'un théâtre* (1987), un moyen-métrage de Kalthoum Bornaz.
- **Six longs-métrages tunisiens** : *L'Ombre de la terre* (1982) de Taieb Louhichi, *La Ballade de Mamelouk* (1982) de Hafedh Bouassida, *Les Anges* (1983) et *Champagne amer* (1985) de Ridha Behi, *L'Homme de cendres* (1986) de Nouri Bouzid et *Sabra et le monstre* (1986) de Habib Messelmani.
- **Neuf travaux étrangers** : *Saison violente* (1982) long-métrage de Marcel Moussy, *A.D. – Anno Domini* (1983) série télévisuelle de Stuart Cooper (USA/Italie), *Cinecalligrammes* (1983) et *Le Quran* (1983) courts-métrages télévisuels de Mohamed Charbagi (France), *Les*

61. *Ibid.*

62. D'autres parcours de cinéastes ont été moins entravés, celui de Nouri Bouzid, par exemple.

63. Tous les films tunisiens cités, en dehors de *Champagne amer* de Ridha Behi, production *Jugurtha Films*, sont tous une production de la SATPEC.

Almoravides (1983) court-métrage télévisuel de Hassen Chatty (France), *Protocol* (1984) long-métrage de Herbert Ross (USA), *Banzai* (1984) long-métrage de Claude Zidi (France), *The Key to Rebecca* (1984) long-métrage télévisuel de David Hemmings (Angleterre) et *Sirocco* (1987) long-métrage de Aldo Lado (Italie/France).

24

La Trace (1988) long-métrage de Néjia Ben Mabrouk (Tunisie/Belgique) marque l'accès de Baaziz au poste de premier assistant. Cependant, cette expérience brisera son élan. La sortie de ce film, six ans après sa finalisation, l'empêche d'officialiser son nouveau statut malgré la qualité de sa prestation. L'atmosphère entre la production tunisienne représentée par l'équipe de la SATPEC (Néjib Ayed, producteur délégué et Salma Baccar, directrice de production) et la réalisatrice est tendue depuis le repérage. La production interfère sur la durée de la préparation, sur celle du tournage et sur le choix des décors définitifs au niveau de la proximité et du coût. En tant que premier assistant, Baaziz soumet un plan de travail à respecter, mais les aléas de l'équipe qui travaillait dans des conditions, loin d'être idéales, ont déstabilisé le tournage et coûté cher à la production. Quelques scènes n'ont jamais été tournées, d'autres sont restées inachevées à cause des décisions de la production qui obligeait la réalisation à changer sa conception. Le film souffrira du rapport de force permanent entre production et réalisation, et ne sortira que six ans plus tard. Cette sortie tardive entravera sa réception et affectera sa valeur dans l'histoire du cinéma tunisien⁶⁴. Plusieurs aspects ressortent de cette expérience professionnelle tuniso-belge.

Pour Baaziz, il s'agissait du premier véritable test d'apprentissage des difficultés liées à la fabrique filmique en tant que premier assistant, ainsi que de l'épreuve de l'entente nécessaire au sein d'une équipe multinationale. Cette harmonie devait résulter d'une manière de faire spécifique, que Baaziz et ses camarades — Ben Mabrouk, Thabet et l'assistant son — avaient appris à l'INSAS.

Quelques tournages témoignent de l'initiation de Baaziz aux épreuves des plateaux et sa familiarisation progressive avec des terrains spéciaux ou extrêmes comme les déserts et les décors reculés qu'on retrouvera sur les tournages de *L'ombre de la terre* de Taieb Louhichi et de *La Ballade de Mamelouk* de Abdelhafidh Bouassida. Son expérience particulière d'un « ouvrier à l'usine » dans la hiérarchie de superproduction sur *A.D. – Anno Domini*⁶⁵

64. La première réalisation par une femme en Tunisie est un documentaire de Sophie Ferchiou, *Chéchia* sorti en 1966.

65. Troisième et dernier volet d'une trilogie de mini-série ayant débuté avec *Moïse* (1974) de Gianfranco De Bosio et *Jésus de Nazareth* (1977) de

de Stuart Cooper sera également décisive plus tard dans son exercice du travail de casting sur les films tunisiens, notamment *L'Homme de cendres* pour la préparation des acteurs de la rue. Les comportements et pratiques des responsables rencontrés exerceront une influence déterminante sur les méthodes que Baaziz choisira d'adopter ou de rejeter dans sa pratique future de l'assistanat.

Saisissant l'opportunité d'une réhabilitation dans le monde du cinéma (*La Zitouna au cœur de Tunis*), Baaziz découvre deux réalités du métier : la première est tunisienne (*L'Ombre de la terre*) et l'introduira aux films d'auteurs avec leurs difficultés économiques (*L'Homme de cendres*), la seconde est cosmopolite (*La Ballade de Mamelouk*) et l'initiera aux superproductions avec la division hiérarchique des tâches entre travailleurs de différentes nationalités.

La camaraderie née de la formation commune au Centre de formation professionnelle de la Télévision tunisienne à la fin des années 1960 entre Baaziz, Bouzid et Youssef Ben Youssef (chef opérateur), favorise leur cooptation. Les frères Thabet, Faouzi et Riadh, ingénieurs du son sur le film, sont des compagnons depuis l'INSAS de Bruxelles. Ils faisaient partie de la bande de Baaziz puisqu'ils l'ont accompagné sur plusieurs tournages tunisiens depuis notamment *L'Ombre de la terre* de Taieb Louhichi, *Les Étourneaux* le court-métrage de leur frère aîné Lotfi et *La Trace* de Néjia Ben Mabrouk.

25

Plateaux de la génération de « l'âge d'or »

Tous les chemins mènent à Baaziz

Cette période qui s'étale de 1989 à 1995 débute avec la sortie des *Sabots en or* (1988) de Nouri Bouzid et la confirmation de Baaziz au poste de premier assistant. Elle se clôturera avec la fin de collaboration avec Ahmed Baha Eddine Attia (Cinétéléfilms), une collaboration qui a donné naissance à des films qui ont fait la notoriété d'une génération d'auteurs. Cet « âge d'or⁶⁶ » rassemble

Franco Zeffirelli, tournée partiellement en Tunisie.

66. Notion empruntée à Férid Boughedir qui délimite la période de son activité de 1986 à 1996. La sortie de *La Trace* en son temps aurait changé le cours de l'histoire. Voir, Férid Boughedir, « Une histoire du cinéma tunisien. Le cinéma tunisien : du triomphe aux interrogations », *Festival des 3 continents*, 45^e édition, 24 novembre-3 décembre 2023, URL : <https://www.3continents.com/fr/programme/2005/une-histoire-du-cinema-tunisien/#:~:text=ont%20abouti%2C%20durant%20la%20d%C3%A9cennie,les%20cr%C3%A9ateurs%20et%20le%20public> [consulté le 1^{er} avril 2026].

Néjia Ben Mabrouk, Nouri Bouzid, Férid Boughedir et Moufida Tlatli, pour citer ceux qui ont collaboré avec Mounir Baaziz dans cette période prospère. Ces auteurs ont réussi à fabriquer des films qui ont séduit le public tunisien, que Boughedir appelle des « films d'auteur de masse⁶⁷ » concrétisant ainsi un « triomphe local [...] doublé d'un triomphe extérieur avec une véritable distribution commerciale à l'échelle internationale⁶⁸ ». Cette étape n'est pas très riche quantitativement pour Baaziz, compte tenu de l'ampleur limitée de ses responsabilités ; elle contribue cependant à sa notoriété en tant qu'« accoucheur d'auteurs ». Treize tournages⁶⁹ en six ans dont :

- **Trois longs-métrages tunisiens** en tant que premier assistant : *Les Sabots en or* (1989) de Nouri Bouzid, Halfaouine, *L'Enfant des terrasses* (1990) de Férid Boughedir, *Les Silences du palais* (1993) de Moufida Tlatli.
- **Quatre tournages étrangers** : *Outremer* (1989) de Brigitte Rouan (France), *Isabelle Eberhardt* (1990) d'Ian Pringle (France/Australie), *Dido* (1990) téléfilm de Dusan Ropov (Tchécoslovaquie) et *La Reine de Djerba* (1992) téléfilm de Jean-Paul Roux (France) en tant que premier assistant tunisien.
- **Trois films tunisiens** en tant que directeur de production : *La Voix du cuivre* (1991) court-documentaire de Moez Kamoun, *Bezness* (1992) de Nouri Bouzid et *C'est Shéhérazade qu'on assassine* du même réalisateur paru dans le cadre du long-métrage à sketches *La Guerre du Golfe... et après !* (1992).
- **Quatre films documentaires** en tant que réalisateur : dont trois courts-métrages *Sousse nostalgie* (1993), *Tapis d'argile* (1993), *Si le Jerid m'était conté* (1994) et un long *La Ghriba* (1994).

Cette section présente deux exemples illustrant l'expérience de Baaziz sur les plateaux de longs-métrages tunisiens : *Les Sabots en or* (1989) de Nouri Bouzid et *Les Silences du palais* (1993) de Moufida Tlatli, des films d'époque revisitant la médina de Tunis et sa banlieue, à partir de scénarios adaptés par Nouri Bouzid. Les équipes de ces films étaient constituées par cooptation harmonieuse au sein de Ciné téléfilms et produites modestement dans un cadre privé, qui cherchait à investir dans un cinéma tunisien distinct tout en s'ouvrant aux coproductions étrangères. Baaziz s'impose sur des œuvres d'auteurs qui questionnent la

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. La totalité des films tunisiens cités ici est produite par Ciné téléfilms.

mémoire partant de leurs intériorités, d'histoires personnelles et des lieux de leurs vies.

Les Sabots en or (1989) : le film d'une revanche

Les Sabots en or voulait rendre hommage au militantisme avec ses faiblesses, ce qu'incarne le personnage de Youssef Soltane. Bouzid partageait avec Soltane le sentiment d'échec d'une certaine forme du militantisme et ne pouvait pas espérer un meilleur assistant que Baaziz qui connaît bien les racines du projet ainsi que ses enjeux. Baaziz réussit finalement à s'imposer dans le poste de premier-assistant. C'est l'occasion pour lui de prendre une revanche ratée sur *L'Homme de Cendres*.

Lorsque j'ai intégré le projet dans sa phase de préparation, je n'avais pas de titre officiel. On a fait appel à moi sans même préciser la fonction. Je tenais à être sur ce projet pour avoir partagé le combat politique de la gauche et la déception qui s'en suit. Pour moi, c'est le film le plus sincère sur la gauche.

J'étais déjà impliqué dans le projet depuis l'écriture sur *Anno Domini*, donc j'étais complice et ça a arrangé la production que j'accepte de travailler sans être payé sur une longue préparation. J'ai accompagné Nouri dans tous les repérages et tous les essais de casting. C'était un engagement total. D'un côté Attia, le producteur, trouvait son compte et était gagnant, et de l'autre, Nouri était satisfait de m'avoir à ses côtés, et ce depuis *L'Homme de cendres*. Il contrebalançait déjà l'influence que pouvait avoir les premières-assistantes de l'époque. C'est ainsi que je suis passé premier sur *Les Sabots en Or*⁷⁰.

27

La cooptation entre Bouzid, Baaziz et Ben Youssef (toujours inséparable de son équipe) se prolonge sur ce deuxième film. Cependant, malgré la complicité entre le réalisateur et son chef opérateur, les conditions extrêmes du tournage du film (problèmes d'ordre psychologique et d'ordre technique) font monter la tension et affectent la qualité des rapports. En effet, lors du tournage de la fameuse séquence de nuit de la descente des escaliers à 365 marches de la montagne de Sidi Bou Saïd, un clash entre le réalisateur et l'équipe électro, poussent ces derniers à couper le courant. Le tournage ne reprendra que tardivement.

70. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023.

C'était une nuit très dure avec des conditions extraordinaires. L'équipe a trop souffert physiquement pour installer le câblage et les tuyaux sur la pente raide de Sidi Bou Saïd et pour éclairer tout ça. Les électros tunisiens passent maîtres dans l'art du bricolage et réussissent sans avoir les moyens. Cette nuit-là, ils devaient maîtriser l'effet de la pluie sur des câbles et des projecteurs qui longeaient les escaliers. Les marches et l'herbe étaient glissantes. Youssef Ben Youssef donnait ses instructions à son équipe qui travaillait. Il buvait un coup à l'écart et prenait son sandwich. Quand Nouri passe à proximité, il marmonne « c'est du sabotage ! ». C'était pourtant un moment de pause pour Youssef et les électros étaient en plein travail. L'attitude de Nouri devenait provocatrice pour les électros, qui, après altercation, menacent d'arrêt du travail pour dépassement nocturne, Youssef martèle : « Shuntez ! » (court-circuitez !). Il m'a fallu appeler Attia qui a prévenu Lilia Ben Youssef, épouse de Youssef, qui est venue pour le calmer le temps de me préparer à lancer une répétition avec Hichem Rostom et Chedia Azzouz. Nous avons pu finalement reprendre le travail⁷¹.

28

La collaboration entre Baaziz et Bouzid se prolonge sur *Bezness* (1992, CinéTéléfilms) sur lequel Baaziz est directeur de production, puis s'interrompt le temps du film *Tunisiennes* (1997, CinéTéléfilms) à cause de la séparation entre Baaziz et Attia, puis reprend sur *Poupées d'argile* (2002, Nouveau regard, CTV Services), sur *Making of* (2006, Nouveau regard, CTV Services) et sur *Millefeuilles* (2013, Nouveau regard, CTV Services) tous coproduits par Bouzid et Abdelaziz Ben Mlouka, marquant ainsi la plus longue collaboration entre réalisateur et assistant dans l'histoire du cinéma tunisien.

Les Silences du palais (1993) : l'accomplissement d'une cooptation

Les Silences du palais est le premier long-métrage de Moufida Tlatli, issue de l'IDHEC et connue jusque-là en tant que monteuse dans le monde arabe et notamment en Tunisie. Le film raconte le parcours de Alia qui se souvient de son adolescence lorsque sa mère Khedija était servante du Bey. L'assistanat, qui figure une fois de plus à la fin du générique du début, est partagé entre Mounir Baaziz et Adel Koudhaei.

Sur le tournage qui se fait dans le même décor, il y a très peu de transferts. Tourner sur place durant une longue période

71. *Ibid.*

facilite la logistique : plus d'heures de mobilisation sur le travail, et moins de frais de transport et moins de risque de dépassement d'heures. Une équipe moins fatiguée est plus disponible et plus concentrée. Cependant, certains problèmes rencontrés par le premier assistant peuvent être causés par le producteur.

Il y a eu un incident sur ce film. On était en plein tournage d'une scène compliquée de la cuisine qui rassemblait tous les comédiens et là une équipe de la télévision débarque dans le décor, caméra portée. Évidemment, Moufida n'est pas d'accord, donc je ne suis pas d'accord. Ils m'ont dit que Attia leur a donné sa permission. Je leur ai imposé de l'attendre à l'extérieur. Attia était furieux. Il n'a pas apprécié le fait qu'il envoie des visiteurs qu'on ne laisse pas entrer. Je lui ai dit que ce n'est pas possible, dans un lieu de travail, de permettre à des étrangers d'entrer et déstabiliser la réalisatrice qui était en pleine concentration pour diriger des comédiens. En plus, c'est une équipe de télévision, ce qui peut augmenter le stress. Je considère que j'ai imposé le respect du plateau en tant que lieu de travail et non de curiosité. Un élément extérieur peut fausser le jeu des comédiens et perturber tout le reste. Plus tard, j'ai fait noter dans le rapport de production qu'il y a eu une interruption due à une visite de télévision⁷².

29

En court-circuitant les efforts du producteur qui invite une équipe de télévision dans le but de faire la promotion de son film, le premier assistant transgresse une certaine hiérarchie. En effet, dans le cadre d'un modèle économique dirigé par la production qui impose ses règles, le producteur est considéré comme un supérieur hiérarchique. Cependant, sur le plateau de ce film, le producteur n'est pas le maître à bord, mais plutôt l'assistant qui s'impose, même si ce schéma est en train de disparaître à cause de la mainmise des directeurs de production, une configuration qui n'est pourtant pas dans l'intérêt de la production même. L'étendue des tâches et l'autorité de l'assistant-réalisateur et du directeur de production ne se trouvent pas redéfinies, mais tendent plutôt vers le schéma premier de l'industrie cinématographique où le producteur décide de tout.

Le premier assistant doit trouver des solutions aux problèmes difficiles sur les tournages. Autrement dit, son métier est basé sur le principe de la contrainte et de la trouvaille. Travaillant sous la pression de l'équipe et sous la pression de la production, il devient la cible de tous, parce qu'il a l'entière responsabilité du retard ou du dépassement, d'où la difficulté de sa fonction. En

72. *Ibid.*

effet, sur un document cosigné par le directeur de production, le directeur photo et le premier assistant, ce dernier assume la durée du tournage et assume par conséquent son coût. Même le réalisateur n'est pas contraint de signer ledit document, car il n'est pas responsable de l'organisation. L'expérience particulière d'une scène ratée sur ce film rend compte du risque encouru.

C'était la scène de la photo de mariage qui rassemblait toute la famille aristocrate qui devait exclure Alia. L'un des plans exigeait la présence sur le plateau de tous les acteurs et actrices. Celles-là devaient être prêtes, or, chaque maquillage et costume prenait beaucoup de temps, entraînant du retard. D'habitude Youssef Ben Youssef donne un horaire précis pour la prise de vue de chaque scène, pour que la lumière soit orientée d'une manière juste. Si on dépasse l'horaire indiqué, ce n'est plus bon. Ce jour-là, nous avons dépassé l'horaire indiqué. Le tournage de la scène à lumière unique entamée le matin s'est prolongé jusqu'à l'après-midi. La lumière a donc bougé. Le plan large qui devait servir pour rattraper est tombé à l'eau. Nous ne l'avons pas fait. Youssef était furieux, la production aussi. Cela a entraîné la rémunération de comédiens qui sont venus sans travailler. Évidemment, c'est la faute du premier-assistant. Plus tard, en revoyant le plan de travail et en réorganisant le tournage des scènes et le rythme de travail de l'équipe, j'ai pu gagner une journée de tournage pour de nombreux comédiens et économiser des cachets sur l'ensemble, sans toucher au nombre de scènes. Ainsi j'ai pu rattraper la journée perdue. Nous avons pu filmer la scène en question⁷³.

L'équipe du film est formée par cooptation par CinéTéléfilms qui recrute dans son cercle de collaborateurs habituels. Ces choix sont arrêtés par la production dans le cadre des compromis tactiques et stratégiques des partenaires dans la production. L'équipe compte Youssef Ben Youssef chef opérateur avec son groupe habituel, Chedli Chaouachi cadreur et Faouzi Thabet ingénieur son. Ainsi plusieurs cercles d'amitiés se constituent autour de Baaziz et Tlatli, et s'imbriquent jusqu'à former une vraie famille. Il est à rappeler que Ben Youssef et Baaziz sont déjà à leur quatrième collaboration, que Tlatli est aussi amie avec Ben Youssef et Chaouachi, le cadreur. Tlatli et Chaouachi sont issus de l'ID-HEC. L'appartenance à la même école a probablement favorisé un certain cercle d'amitié, un esprit clanique semblable à celui des anciens de l'INSAS. Chaouachi accompagnera Tlatli sur tous

73. *Ibid.*

ses films, tout comme Baaziz. Les deux hommes collaborent depuis *Anno Domini*. Chaouachi fût aussi l'assistant caméra de Ahmed Zaaf sur *L'Homme de cendres*. Cette alchimie à l'œuvre sur le plateau assure le bon fonctionnement du tournage et se prolonge à l'écran jusqu'à atteindre le public.

Moufida était démonstrative de son amour pour son équipe. Elle aimait bien les câlins et elle y tenait le matin. Moufida et Youssef s'appréciaient beaucoup. Cependant, elle avait une complicité très forte avec Chedli. Elle lui faisait une confiance aveugle, et lui, il a fait du très beau travail sous la direction de Youssef. D'un autre côté, Chedli est un grand complice de Hend Sabri. C'est une amitié forte qui a commencé avec une gamine de quinze ans, qui est devenue femme après quelques films. Chedli avait une séduction quasi paternelle avec Hend et avec la présence de Moufida, ça devenait une affaire de famille. Cela a créé un rapport de proximité dans le groupe des amis de Moufida. On nous appelait « Trois hommes et un couffin ». Faouzi Thabet, Chedli Chaouachi et moi étions les plus proches de Moufida, et Hend qui est née au cinéma grâce à « Moufa » est entrée dans le club. Moufida était démonstrative de son amour pour son équipe⁷⁴.

31

La collaboration entre Baaziz et Tlatli se prolonge sur tous les autres projets de la réalisatrice *La Saison des hommes* (2000, *Magfilms*) et sur le téléfilm *Nadia et Sarra* (2003, CinéTélé-Arte).

Plateaux de la génération des réalisateurs-producteurs

Cette phase dans la carrière de Baaziz qui s'étale de 1994 à 2014 débute avec son travail sur le tournage d'*Un été à la Goulette* (1995) de Férid Boughedir et se clôture avec son abandon du tournage de *Dictashot* (2015) de Mokhtar Ladjimi suite à un conflit sur le plateau. À partir du milieu des années 1990, les réalisateurs de la génération de « l'âge d'or » quittent leurs anciens producteurs, pour porter la double casquette et devenir leurs propres producteurs. Outre Boughedir qui a déjà entamé son premier long-métrage en tant que coproducteur de Attia avec ses propres sociétés, Cinarès Productions et Marsa Films, Bouzid fonde Nouveau regard, Tlatli fonde Magfilms, Fadhel Jaïbi Familia Productions et Nacer Khémir Hannibal Film. Ce changement s'opère à la suite de l'échec des stratégies de coproduction, d'irrégularités ayant entraîné la perte des droits matériels et intellectuels des réalisateurs sur leurs

74. *Ibid.*

films, ainsi que le non-respect de leur prise en charge sociale, ce dont les réalisateurs rendent les producteurs responsables. En devenant producteurs, nombre de ces réalisateurs reproduisent à leur tour les comportements qu'ils avaient auparavant dénoncés chez leurs propres producteurs.

À la même période, arrive sur les plateaux une nouvelle génération de réalisateurs débutants (nés entre 1953 et 1960). Pour la plupart, ils ont commencé leur formation et carrière à l'étranger. En Tunisie, ils intègrent le métier directement en tant que réalisateurs-producteurs afin de contrôler toute la chaîne de la fabrication jusqu'à la distribution : Mohamed Zran fonde Sangho Films, Nadia El Fani fonde Z'Yeux noirs Movies, Mokhtar Ladjimi fonde Justinia Films. Pourtant, ils n'ont travaillé ni avec les mêmes groupes de production ni avec des équipes cohérentes, et ils se sont trouvés sans cette ceinture de sécurité qui faisait l'avantage des réalisateurs des premières générations.

Cette étape marque un grand tournant dans la carrière de Baaziz puisqu'elle va lui valoir de nouveau titre de « faiseur de films difficiles sans le sou », ce qui attirera vers lui plusieurs réalisateurs-producteurs ainsi que des producteurs débutants. Il collabore sur trente-deux travaux en vingt ans dont :

32

- **Douze longs-métrages tunisiens** : *Un été à la Goulette* (1995) de Férid Boughedir, *Essaïda* (1996) et *Le Prince* (2002) de Mohamed Zran, *La Saison des hommes* (2000) et le téléfilm *Nadia et Sarra* (2003) de Moufida Tlatli, *Bedwin Hacker* (2001) de Nadia El Fani, *Poupées d'argile* (2001), *Making of* (2005) et *Millefeuilles* (2013) de Nouri Bouzid, *Noce d'été* (2003) de Mokhtar Ladjimi, *Jù'nùn* (2004) de Fadhel Jaïbi, *Bab'Aziz* (2005) de Nacer Khémir.
- **Douze longs-métrages étrangers** : *Le Mouton noir* (1995) téléfilm de Francis de Gueltz (France), *Oranges amères* (1995) de Michel Suchs (France/Italie), *A Kid in the Arabian nights* (1996) de Georges Levy (USA), *Short Stories* (1997) de Mike Figgis (Royaume-Uni), *Le Ciel sous le désert* (1998) téléfilm de Alberto Negrin (Italie), *La Recherche* (1998) et *Paradis pour trois* (1998), des téléfilms d'Alessandro Capone (Italie), *Fatima – L'Algérienne de Dakar* (2003) de Med Hondo (Sénégal/Tunisie), *Flandres* (2006) de Bruno Dumont (France), *ADPD – Abu Dhabi Police Departement* (2009), une série TV de Nidhal Chatta (Émirats arabes unis), *L'Infiltré* (2010), un téléfilm de Giacomo Battiato (France), *Or noir* (2011) de Jean-Jacques Annaud (France/Qatar/Italie/Tunisie).
- **Trois projets tunisiens** en tant que conseiller technique : *Demain, Je brûle* (1997), un long-métrage

de Mohamed Ben Smaïl, *Femme courage* (2013), un documentaire de Chiraz Bouzidi et *A capella* (2015), un court-métrage de Nidhal Guiga.

- **Un long-métrage étranger** en tant que directeur de production : *Homosapiens* (2005), un téléfilm docu-fiction de Jacques Malaterre (France).
- **Quatre projets** en tant que réalisateur : *Ghezala* (2004) un court reportage, trois longs-métrages documentaires, *La Ghriba* (1994), *Une vie en dents de scie* (2012), *Le Trésor argentine* (2018), et une courte fiction *Chambre sans vues* (2000).
- Plusieurs autres films non cités dans le CV officiel de Baaziz et sur lesquels il a assuré l'assistanat sur le travail de préparation ou qu'il a quitté avant la fin du tournage.

Dans cette dernière partie, je m'arrête aux films des réalisateurs débutants qui s'évertuent à rendre compte des réalités tunisiennes contemporaines : *Essaïda* (1996) de Mohamed Zran et *Jùnùn* (2004) de Fadhel Jaïbi. Ces films utilisent des plateaux qui s'éloignent des lieux patrimoniaux comme les grandes artères de la capitale, les quartiers modernes, pour privilégier des cités marginales ou les villages désertés de la Tunisie. Baaziz, premier choix des réalisateurs débutants pour contourner les difficultés des premières œuvres, s'avèrera un stratège empathique travaillant avec peu de moyens pour une qualité requise. Même s'il établit des rapports privilégiés avec les comédiens de la rue (*Essaïda*), gagne en expérience pour pallier le manque de respect pour la méthode classique de la réalisation (*Bedwin Hacker*) et maîtriser les tournages sans découpage précis qui laissent une grande place à l'improvisation (*Noce d'été*), il s'introduit dans des systèmes de création organisés différemment qu'il veut néanmoins professionnaliser (*Jùnùn*), sans toutefois pouvoir échapper à la tyrannie des réalisateurs producteurs.

Le premier assistant, un stratège empathique travaillant avec des débutants

La marge de manœuvre et de proposition d'un premier-assistant dans la création cinématographique n'est pas énorme, mais elle dépend du profil du réalisateur : s'il est confirmé dans son métier, la marge est minime, mais s'il réalise sa première œuvre, elle devient grande. Plusieurs réalisateurs débutants le choisissent pour sa réputation et lui accordent ladite marge.

D'autres, craignant pour leur image et pour leur égo qu'il ne prenne trop de place, essayent de la lui retirer.

La marge est accordée uniquement dans un seul cas de figure, c'est lorsque les réalisateurs cherchent quelqu'un qui peut les rassurer avec le moins de risque possible, avec la qualité qu'il faut et avec les moyens qu'il y a. C'est l'aspect le plus passionnant quand je travaille avec quelqu'un qui a confiance. Quand il sait, et la plupart du temps ils le savent tous, que je travaille pour eux, que je travaille pour qu'on ait le meilleur résultat avec les conditions qu'on a. Donc ils tiennent compte de mes remarques, rarement sur la phase d'écriture, mais surtout au moment du tournage. Dans des cas rares, ça ne se passe pas toujours bien, parce qu'en le faisant je mesure mes paroles⁷⁵.

34

Mon interaction avec les réalisateurs était du « Je t'aime, moi non plus ! ». À part certains cas : Nouri, Moufida, Nélia et Lotfi Thabet, le reste est mitigé. Il y a un problème d'approche. Ils me disent souvent : « Je veux que tu sois mon premier assistant et que tu supervises en plus la démarche. Je veux que le déroulement quotidien soit aussi sous ta responsabilité », c'est-à-dire qu'ils veulent quelqu'un qui soit à la fois premier assistant et conseiller. Au fond, un réalisateur accepte plus facilement un premier-assistant qu'un conseiller. Pour lui, je dois être au service de son idée et non le propriétaire d'une idée concurrente. Ces manœuvres sont délicates. Il y a l'être et le paraître, lorsqu'on veut les deux, c'est compliqué à gérer. On me demande d'être sans paraître : on me demande de donner des indications et préparer un plan, en faisant comme si de rien n'était, une sorte de jeu de piste. Pour réussir une scène, je dois faire ce compromis. Quand je suis rassuré que la scène va se tourner, je me retire.

Une des fausses batailles qui ont eu lieu, c'est la question de qui donne le moteur. Généralement, quand tout est prêt, c'est moi qui donne le moteur, jusqu'au moment où le réalisateur s'aperçoit que ça lui enlève le vedettariat⁷⁶.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

Le travail avec les réalisateurs-producteurs : Le retour de manivelle

Le problème qui ressort de l'improvisation du réalisateur en producteur est le recul des choix artistiques renvoyés au second plan, par méfiance. La méfiance n'est pas celle du réalisateur, mais celle du producteur. Ainsi, un réalisateur-producteur entre en contact directement avec ses techniciens et la discussion des aspects artistiques se transforme en négociation de devis et de salaires.

Le sens de l'équipe est un capital. La solidarité, l'harmonie, l'amour du métier sont malheureusement en train de se perdre lorsque les conditions de tournage deviennent trop mauvaises. Aujourd'hui, beaucoup de techniciens pleurent la bonne atmosphère qui régnait sur les plateaux. Ce sentiment de l'équipe s'est éclipsé depuis la série de mauvais films. Des films qui n'ont pas trouvé l'adhésion du public. Je pense à des gens comme Zran, Ladjimi, El Fani ou Ben Smaïl qui n'ont pas su trouver l'équilibre pour tirer le maximum de leurs équipes.

Le problème avec cette génération des cinéastes qui ont commencé à faire des longs-métrages entre le milieu des années 1990 et le début des années 2000, c'est qu'ils n'arrivent pas à décider pour trancher sur un style de mise en scène cinématographique. Ils sont guidés par la trame de la dramaturgie, ne voient pas le film de bout en bout et ne visualisent pas le résultat. Ils ne voient que certaines scènes ou certains moments qui, eux-mêmes doivent être explicités⁷⁷.

35

Baaziz relie la crise du cinéma du milieu des années 1990 et la baisse du niveau des films à une crise dans les rapports humains⁷⁸. Ce qui en ressort c'est le sentiment de déception des techniciens qui travaillent pour une certaine image du cinéma, mais qui sont confrontés à la désertification des salles par le public. Ils comparent les œuvres de la génération précédente et celle des réalisateurs-producteurs du point de vue de la maîtrise du film et de la maîtrise de l'équipe et leur font porter la responsabilité de l'échec.

Parmi la génération qui a précédé celle-là, seul Nouri Bouzid a une vision cinématographique. Il découpe son film dès la phase de l'écriture. Il vient sur le tournage avec

77. *Ibid.*

78. Boughedir le relie à d'autres problèmes d'ordre technologique dont le piratage et la désunion de la télévision nationale. Voir Férid Boughedir, *op. cit.*

son découpage plan par plan. Il fait partie des rares qui connaissent bien leur métier. Depuis, le contexte s'est tellement dégradé, les réalisateurs arrivent souvent sans avoir une idée sur leur découpage. Il faut aussi imaginer des choses faisables. Les réalisateurs du milieu des années 1990 n'ont pas assez d'expérience et imaginent des choses sans avoir de la visibilité sur leur faisabilité, encore moins sur les besoins et les outils nécessaires : machinerie, mouvement ou lumière. Souvent, ils n'ont pas de culture artistique⁷⁹.

Le film peut ainsi être envisagé, d'une certaine manière, comme une forme de « mariage forcé », dans lequel les techniciens, soumis à une forte pression sociale qu'ils intériorisent, sont tenus de demeurer de « bons professionnels ». La question de la réussite ou de l'échec d'un film se révèle d'autant plus complexe au cinéma que les discours tenus par les techniciens sont susceptibles d'influencer les trajectoires professionnelles individuelles. Ainsi, la participation à un film qui ne rencontre pas le succès peut conduire un réalisateur-producteur à ne plus confier ses projets aux mêmes techniciens, quand bien même ceux-ci ne seraient pas responsables de l'échec.

36

Essaïda (1996) : subir le marasme des associations

Après des études à l'École supérieure libre d'études cinématographiques de Paris, une expérience d'assistant à la réalisation⁸⁰, d'acteur⁸¹ et de réalisation de courts-métrages⁸², Mohamed Zran, réalisateur-producteur entame son premier long-métrage *Essaïda* et propose à Mounir Baaziz d'être son premier assistant. Dès le début de la collaboration, Baaziz est confronté à la faiblesse du film qui réside dans l'incohérence des différents personnages. Celui incarné par Hichem Rostom n'est pas crédible. Il s'agit d'un artiste qui investit un quartier populaire à la recherche d'inspiration, sans pour autant assumer la contradiction critique de l'intellectuel qui se remet en question. La quête du simple décor sonne alors comme une fausse note. Baaziz tente d'en avertir Zran en lui proposant des ajustements scénaristiques destinés à corriger ces dissonances.

79. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, 23 février 2023.

80. Il assiste Cyril Collard sur *Alger la blanche* (1986) et Jean-Baptiste Huber sur *Côté nuit* (1987).

81. Il joue dans le film français *Alger la blanche* (1986) de Cyril Collard et dans le film franco-tunisien *Bye-bye* (1995) de Karim Dridi.

82. Il réalise *Virgule* (1987), *Le casseur de pierres* (1989) et *Ya Nabil* (1993).

J'ai essayé, mais je n'ai pas insisté. Je ne peux pas outrepasser mes fonctions d'assistant. Je ne veux pas m'imposer. Je lui dis mon avis, mais je n'insiste pas parce qu'il n'est pas sûr de lui-même. Au fond, je comprends la panique d'un premier film. D'ailleurs, ça fait partie des raisons pour lesquelles nous n'avons pas continué. Après *Essaïda*, nous avons fait seulement *Le Prince*. La rupture de collaboration est causée par des raisons de production, parce que Zran étant lui-même producteur de ses propres films et pensait que j'étais trop cher⁸³.

Mounir Baaziz n'était pourtant pas le plus cher, mais le plus coté pour un certain type de film : les films « sans le sou », les films difficiles qui nécessitent un travail de casting sérieux et une grande complicité avec le réalisateur. Le conflit vient plutôt d'un caprice de producteur. Le réalisateur-producteur Zran compte spécialement sur ce premier-assistant-magicien pour trouver les solutions à tous ses problèmes sur le film, et ce au moindre coût.

Zran était distant de ses équipes. Il en était très méfiant et n'était pas à l'aise. Il avait peur qu'ils le sabotent, qu'ils le trompent et qu'ils lui soutirent de l'argent. Le chapeau du producteur ne lui convenait pas. Lorsque, sur un plateau, ce réalisateur-producteur pense à la fabrication et à ce qu'elle va coûter, c'est la catastrophe, ça pollue l'atmosphère. Il oublie sa mise en scène et se concentre sur les budgets et sur le respect du rythme du travail. Il fait des concessions, parfois même inconscientes. Par exemple, lorsqu'il voit un décor, son côté réalisateur le trouve bien, mais c'est lui-même, de par son côté producteur, qui tient à savoir le coût de sa location. Quand quelqu'un lui fait un devis, il le traite de *mojrem* (criminel) et lance souvent : « Theb tadhbahni ? » (Tu veux m'égorger ?), « C'est quoi ces prix ? ». Il charge son frère de diriger la production et négocie pour garantir l'achat d'une maison plutôt que d'assurer un travail de qualité et c'est dommage. Beaucoup pensent que c'est naturel. Ça ne l'est pas, mais c'est inévitable. Ça explique que des réalisateurs comme Mohamed Zran, ne réussissent que leurs premiers films, en tout cas, puissent créer la surprise. Lorsqu'ils s'empêtrant dans des problèmes de production et veulent économiser et mettre de l'argent de côté, ils perdent le film. Une des raisons de leur échec est le marasme des associations⁸⁴.

83. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, 23 février 2023.

84. *Ibid.*

Mounir Baaziz a des rapports privilégiés avec les comédiens, notamment le jeune Chadli Baouzayen qui incarne Nidhal le personnage principal. À l'époque, l'acteur a dix-huit ans et Zran l'avait choisi en faisant tout seul un travail de prospection dans le quartier populaire d'*Essaïda*. Le film traite des questions « de la marginalisation, de la pauvreté et du crime dans les quartiers populaires de Tunis ». Se sentant adopté par Baaziz, Chadli en confiance rend bien son personnage.

Une des fausses batailles qui ont eu lieu, c'est la question de qui donne le moteur. Généralement, quand tout est prêt, c'est moi qui donne le moteur, jusqu'au moment où le réalisateur s'aperçoit que ça lui enlève le vedettariat. *Essaïda* fait partie des films qui avaient une approche particulière que j'aimais, celle qui, à la manière de Vittorio De Sica dans *Le Voleur de bicyclette*, intègre des acteurs non professionnels dans leurs propres univers. De par mon métier, je devais simplement maîtriser le gamin et établir un rapport de confiance pour qu'il soit bien dans les différentes scènes. Il y avait une grande satisfaction d'amener quelqu'un qui n'est pas comédien à devenir un personnage et faire ça de manière crédible. Cependant, mon expérience avec ce jeune m'a bouleversée. Je me suis rendu responsable de sa fin tragique et la manière avec laquelle il a dégénéré suite à l'impact du film. Son départ suite à une overdose est une barrière entre mort accidentelle et suicide. Durant nos séances de travail, je lui ai fait croire que c'est ça être vedette, qu'il pouvait demander une attention particulière et qu'il devenait important, encore plus important que ses jeunes amis de Cité Hlel, chose qui provoquait des jalousies entre eux sur le tournage⁸⁵.

Jùnùn (2006) : le dilemme de l'expérimental

Fadhel Jaïbi, illustre homme de théâtre tunisien, adapte au cinéma la pièce *Jùnùn*⁸⁶ qui a connu un très grand succès en Tunisie. En réalisateur-producteur, Jaïbi fait appel à Baaziz, spécialiste des projets difficiles, pour l'assister⁸⁷. Ce dernier est intéressé par l'idée de travailler avec un metteur en scène de

85. *Ibid.*

86. *Jùnùn* est une pièce de théâtre mise en scène par Jaïbi et Baccar, d'après Nejia Zemni, *Chronique d'un discours schizophrène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Psycho-logiques », 1999.

87. Son nom figurera au milieu du générique du début.

théâtre habité par la volonté de faire des films⁸⁸. Le tournage du long-métrage, en quatre semaines dans le chantier en construction de la nouvelle maison de la télévision tunisienne, se heurte vite à de grandes contraintes liées à des changements permanents dans les choix de mise en scène et dans la conception des éclairages purement scéniques. Le réalisateur suivait son intuition d'homme de théâtre. Il fallait donc réviser le plan de travail en permanence. La scripte aussi était une scripte de théâtre, ce qui ne répondait pas aux normes et freinait l'avancement du tournage.

J'appréciais le travail de la troupe, ses pièces. C'est mon côté maîtrise du plan de travail qui intéressait le réalisateur, et c'est ce qu'il ne comptait pas respecter de toutes les façons. C'est la première fois où j'ai fait un faux plan de travail, car tourner en quatre semaines est d'une impossibilité mathématique. Il croyait qu'on pouvait tourner un long-métrage en quatre semaines, en improvisant et sans tenir compte de l'élément humain. Il peut préparer un éclairage et changer d'idée comme s'il était au théâtre. Au bout d'une semaine de tournage, nous n'avons pu exécuter que la moitié du programme prévu. J'ai eu des moments tendus avec Jaïbi qui tenait évidemment à ses changements et Habib Bel Hédi, producteur exécutif et directeur de production, était coincé. À la deuxième semaine, c'est-à-dire à mi-chemin, je suis arrivé au bord de la rupture. Après négociation, la production a rallongé le tournage de deux semaines, mais Jaïbi, trop imbu de sa conception théâtrale continuait à expérimenter sans tenir compte du rythme de travail et de la prédisposition de l'équipe technique. J'ai prévenu Bel Hédi que je ne pourrai pas assumer matériellement les conséquences des retards. « Faisons des compromis », m'a-t-il répondu. J'ai fait des compromis et j'ai été payé un forfait sur cinq semaines. Finalement, on est arrivé au bout, mais ça reste une expérience atypique⁸⁹.

39

D'habitude Baaziz est confronté à une figuration qui ignore la dramaturgie, chose qu'il devait gérer. Rares sont les acteurs formés au théâtre. Cette fois, il se retrouve avec une troupe de comédiens professionnels bien habitués à leur metteur en scène. Le terme « Familia » de Familia Productions, est significatif de l'esprit de famille de la troupe. Finalement, c'était lui l'élément étranger

88. Il adapte au cinéma les pièces éponymes *La Noce* (1978) et *Arab* (1988) coréalisés avec Fadhel Jaziri, puis coécrit et coréalise avec Mahmoud Ben Mahmoud *Poussière de Diamants* (1991).

89. Entretien d'Ons Kamoun avec Mounir Baaziz, *op. cit.*, le 23 février 2023.

qui débarque dans une famille, voulant l'organiser, un élément régulateur d'un milieu qui avait l'habitude de s'autoréguler.

Jalila Baccar qui était co-auteurice jouait dans la pièce et j'avais de très bons rapports avec elle. Elle a dû faire le tampon et intervenir à chaque fois que Jaïbi exagère avec ses changements imprévus. Les autres comédiens maîtrisent tout et surtout la dramaturgie. Ils étaient superbes et chacun a porté son personnage. Ils étaient à l'aise avec Jaïbi, leur gourou. Heureusement qu'ils m'obéissaient en faisant certains compromis et en se confrontant à la fois à un premier assistant qui voulait compresser le temps et à un directeur photo qui voulait imposer sa lumière. Sur le tournage, le réalisateur pouvait arriver le lendemain en disant que ce que nous avions tourné la veille n'était pas valable et il refait. Ali Ben Abdallah était dans tous ses états⁹⁰.

40

Le film *Jùnùn* a été un enrichissement de la carrière de Baaziz, mais le tournage était à la limite expérimental. Baaziz s'est souvent trouvé empêtré dans le dilemme de la création cinématographique. D'un côté, il veut professionnaliser la pratique en l'organisant au millimètre près, et de l'autre, il est aimanté et fasciné par l'aventure de la création et du renouveau, au point de se sacrifier.

C'est une belle expérience, malgré tout, qui m'a poussé à mon extrême, mais c'est bien. Ce genre de cinéma doit exister. Autant je défends des scénarios qui doivent être écrits, autant je trouve nécessaire de laisser un espace pour ce genre d'expérimentation. Il faut avancer la réflexion en donnant des éclairages nouveaux, des possibilités nouvelles d'écriture cinématographique. Je trouve positif qu'il y ait cette interpénétration entre les arts. Il faut dire que je l'ai échappé belle, puisqu'on est arrivé au bout du tournage sans trop de dégâts. Il a tourné le film comme il l'a voulu absolument, mais il n'a pas continué à faire des films⁹¹.

La voie(x) syndicaliste

Écarté de la fonction publique et de ses avantages financiers et sociaux dès le début de sa carrière, Mounir Baaziz prend

90. *Ibid.*

91. *Ibid.*

très tôt conscience de la spécificité de son statut de technicien intermittent et lutte pour ses droits sur les projets tournés par des sociétés de productions privées. Sa lutte s'élargit à l'ensemble de tous les autres techniciens. Son travail de syndicaliste généralement contre les dépassements des producteurs tunisiens (exécutifs entre autres), n'a pas été sans conséquences sur la régularité de son recrutement sur les projets.

Dès son retour de Belgique et son accès à la profession, Mounir Baaziz milite à partir de 1989 dans nombreuses corporations et organisations cinématographiques. Il est même le technicien qui a occupé le plus de fonctions militantes pour les droits des cinéastes. De ce parcours riche, tumultueux et fortement engagé émergent deux expériences majeures, d'une part, la fondation du Syndicat des techniciens en 1992, qui a entraîné la création du Syndicat des producteurs et, d'autre part, la création de la Mutuelle des artistes, créateurs et techniciens du secteur culturel⁹² (MACTSC), laquelle a instauré de nouvelles pratiques de prévention au bénéfice des techniciens de cinéma.

L'objectif de la mobilisation pour un syndicat⁹³ des techniciens du cinéma a été d'établir les règles d'un projet de convention collective pour gérer les rapports entre techniciens et producteurs concernant la grille de salaire, la sécurité sociale, les rapports de tournage, la limitation et la précision à l'avance du nombre d'heures sur le tournage, le paiement des heures supplémentaires pour les départements qui ont beaucoup de travail de préparation, les défraiements en cas de déplacement, et le confort de plateau.

La création de la Mutuelle arrive comme une réaction concrète contre la défaillance de la Caisse nationale de la sécurité sociale (CNSS), et à l'absence de respect du code de travail pour le travail des intermittents. Baaziz dirigera son conseil d'administration durant quatre années. La fondation de la Mutuelle coïncide avec l'approche de sa propre retraite et la découverte de nouvelles irrégularités encore plus graves qui laissent plusieurs techniciens (de la deuxième génération, celle de Baaziz) sans retraite. En effet, plusieurs sociétés de production se sont arrangées pour ne pas déclarer des techniciens à la CNSS ou ne pas signer des contrats.

92. Vanessa Szakal, « Le travail de fourmi de Mounir Baaziz pour une Mutuelle Tunisienne des Artistes », *Nawaat*, 11 septembre 2017, URL : <https://nawaat.org/2017/09/11/le-travail-de-fourmi-de-mounir-baaziz-pour-une-mutuelle-tunisienne-des-artistes/> [consulté le 2 avril 2026].

93. Le bureau fondateur s'est composé d'un secrétaire général (Mounir Baaziz) et trois autres membres (Mosleh Kraïem, Moez Kamoun et Lotfi Siala (électricien)). La structure des syndicats proposée par l'UGTT ne figure ni le statut de président ni celui de trésorier. C'est l'UGTT qui dirige et finance.

Conclusion

Le métier d'assistant-réalisateur connaît avec Mounir Baaziz un vrai essor, ce qui contribue à sa reconnaissance en tant que métier à part entière. Pourtant, la configuration hiérarchique de l'industrie cinématographique laisse à penser que le métier d'assistant-réalisateur s'inscrit dans une évolution, un passage obligé dans le parcours conventionnel du réalisateur le reléguant souvent à un statut de réalisateur-stagiaire. Bien au contraire, Baaziz a assisté des collègues de sa propre génération (nés entre 1944 et 1949), avec lesquels il partage, à quelques nuances près, un même profil : des cinéphiles formés dans les ciné-clubs, diplômés des écoles étrangères de cinéma (INSAS, IDHEC, ou Université de Nanterre, etc.) et rentrés au pays dans l'objectif de construire un cinéma national, des soixante-huitards de gauche conscients de la valeur et du rôle de la culture dans un contexte de préindépendances. Aux antipodes d'un cinéaste en herbe, Baaziz est réputé pour ses exploits sur les films difficiles et « sans le sou », pour sa méthode personnelle et surtout pour son apport aux premières œuvres. Il a aidé des réalisateurs à accoucher de leur premier film en maîtrisant les rapports passionnels qui existent dans le milieu du cinéma.

Le parcours humain et professionnel d'une cinquantaine d'années a impulsé parallèlement le développement d'une certaine conscience, ainsi qu'une vocation syndicaliste chez Mounir Baaziz :

- une conscience sociale éveillée depuis les débats du ciné-club de Sousse autour de la philosophie du néoréalisme d'un pays « habité par la misère et le chômage et brimé par un politique aveugle et vexatoire »,
- un activisme politique stimulé par les principes perspectivistes défendant les droits humains et consolidé par une expérience migratoire et soixante-huitarde qui l'initie aux luttes contre l'exploitation de l'impérialisme,
- une réflexion autour de la politique culturelle en Afrique, annoncée depuis son mémoire de fin d'études à l'INSAS et sa présence au congrès Panafricain à Alger en 1969.
- une ouverture à l'internationalisation favorisée par la structure de l'INSAS qui comprenait différentes nationalités, des pays de l'Est, jusqu'à l'Amérique latine et l'Afrique noire,

- et finalement une pratique au sein d'équipes cosmopolites chez Carthago Films lui a permis de faire le constat d'une inégalité entre les techniciens étrangers et les techniciens locaux.

L'expérience de Baaziz fait de lui plus qu'un technicien, plus qu'un assistant-réalisateur. Il pousse les limites du métier grâce à plusieurs compétences acquises tout au long de son parcours : critique, photographe, réalisateur, responsable du casting et directeur de production. Son engagement pour une certaine philosophie du cinéma et son éthique propre rassurent les réalisateurs qui ne le considèrent pas comme un concurrent.

Il s'avère, selon le récit de vie de Baaziz, que le métier d'assistant-réalisateur n'est pas choisi pour son aspect assuré et rassurant : un métier technique augmentant les chances d'embauche en travaillant sur les films des autres. À l'opposé de la démarche d'autres assistants qui préfèrent les films étrangers sur lesquels ils sont largement mieux payés, et au lieu de retenir les nombreuses opportunités, il s'engage, lorsqu'il a le choix, en faveur du cinéma national en accompagnant les réalisateurs et travaillant avec les mêmes équipes, même si ce cinéma souffre d'une paupérisation de plus en plus profonde. De plus, son parcours de syndicaliste, contre les dépassements des producteurs, n'a pas été toujours le garant d'une embauche régulière et continue.

Au cinéma, ce qui ressort aussi de mon travail d'enquête c'est que les relations interpersonnelles sont souvent de l'ordre de la réputation individuelle, d'où l'importance pour un technicien de la construction de sa notoriété. Il s'agit de partager un code culturel commun pouvant être à la fois la nécessité de s'affirmer pour pouvoir être coopté et de faire ses preuves en permanence même lorsqu'on a plusieurs années de métier. On n'est jamais sûr d'être reconduit sur un prochain tournage, et en même temps d'être capable d'intérioriser ce code de travail.

Le premier assistant n'est pas non plus un réalisateur frustré qui fait des films à travers ceux qu'il assiste. L'expérience de Baaziz intègre la réalisation d'une dizaine de films documentaires importants sur les « racines tunisiennes » réalisés en dehors du circuit public classique. Le cinéaste s'est également essayé à la fiction en proposant des scénarios de longs-métrages sur l'identité et en réalisant un format court. Cependant, il s'est vite heurté à la réalité des rapports de pouvoir des producteurs et des réalisateurs qui ont plus besoin de ses services d'assistant et qui préfèrent le cantonner dans ce rôle. Il troque alors ses films rêvés contre un combat de plus de trente ans pour instaurer de nouvelles traditions préventives pour les techniciens de cinéma.

Il y travaille au quotidien malgré sa maladie de Parkinson et malgré la rigidité des lois et des esprits.

Le cinéma est au croisement de l'art et de la technique. Les interdépendances qui peuvent se jouer entre les techniciens et le milieu artistique représentent un enjeu essentiel qu'il a fallu comprendre, même si c'est un débat ancien. Dès l'antiquité dans *Gorgias*, Platon avait posé le problème du rapport entre art et *technè*. C'est intéressant de constater que l'aspect « point de fuite » de la fonction de premier assistant l'insère au beau milieu des dites interdépendances. Plus encore, des réalisateurs lui demandent des conseils artistiques et comptent sur lui pour les suppléer sur certaines de leurs fonctions centrales, comme la mise en place ou la direction des acteurs. Baaziz doit souvent faire le compromis d'intervenir sur des questions artistiques sans le revendiquer. L'enquête a permis aussi de comprendre les interférences qui pouvaient exister entre le pouvoir économique de la production, le milieu artistique, celui des comédiens notamment, mais aussi la direction de la mise en scène et les techniciens qui contribuent à cette mise en scène du film.

44

Le récit de vie de Baaziz m'a permis également d'analyser la figure du réalisateur qui porte la vision esthétique du film, comme la clé de voûte de ce système. Aussi, le parcours préalable du réalisateur et son expérience influent beaucoup sur sa confiance en lui-même et en ses techniciens. Il est essentiel d'appréhender ces autres figures sociales qui se construisent autour du réalisateur lors d'un tournage : les comédiens, le chef opérateur et ses assistants, et toute une série de catégories de techniciens. Cette configuration permet de comprendre les frontières qui ont pu s'opérer entre métiers et professions, et de voir en profondeur l'hétérogénéité de ces statuts. La contrainte majeure qui se pose est de devoir coopérer en tout sur un temps imparti. Le cinéma est un travail, de ce point de vue-là, collectif. Comprendre comment coopérer, dans un temps imparti, avec autant de diversité culturelle, technique et sociale. Comprendre une division du travail marquée par des hiérarchies très codifiées et jamais affichées réellement. Cette division véhicule une forme de modèle social au cinéma qui relève, à la fois d'une tradition du compagnonnage, mais aussi une tradition très corporative. C'est donc un univers qui n'est pas particulièrement ouvert. Tout le monde peut être « à tu et à toi » sur le tournage, mais c'est un univers qui suppose des rapports de pouvoir. Dans cette violence de la fabrique, Baaziz, de par sa fonction, se révèle comme une soupape de pression dans la « guerre de coqs » sur le plateau et fait fonction de régulateur de tensions, même s'il doit y laisser des plumes.

L'évolution du marché du cinéma et le changement des mécanismes de la production font que, depuis les années 1990, la majorité des réalisateurs portent la double casquette de la

réalisation et de la production. L'avènement du numérique à la fin des années 2000 va rendre plus aigüe la crise dans les rapports humains entre le réalisateur-producteur et ses techniciens. L'état ne fait que se resserrer autour de ce premier assistant envers qui les exigences se multiplient et la rémunération se rétrécit, faisant de lui le souffre-douleur d'un cinéma national pénétré et façonné par un marché global.

Bibliographie

BAAZIZ Mounir, « Formation au cinéma en Tunisie », *Facebook*, 1^{er} octobre 2020, URL : <https://www.facebook.com/groups/586587148214652/posts/1553616038178420/> [consulté le 24 juillet 2023].

BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkley, University of California Press, 1982.

BÉLANGER Denis, « Métier : assistant-réalisateur. René Pothier », *Ciné-Bulles*, vol. 7, n° 4, 1988, p. 40-44, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/34489ac>.

BOUGHEDIR Férid, « Une histoire du cinéma tunisien. Le cinéma tunisien : du triomphe aux interrogations », *Festival des 3 continents*, 45^e édition, 24 novembre-3 décembre 2023, URL : <https://www.3continents.com/fr/programme/2005/une-histoire-du-cinema-tunisien/#:~:text=ont%20abouti%2C%20durant%20la%20d%C3%A9cennie,les%20cr%C3%A9ateurs%20et%20le%20public> [consulté le 1^{er} avril 2026].

CAILLÉ Patricia et CALIN Raluca (dir.), *À l'œuvre au cinéma ! Professionnelles en Afrique et au Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2022.

CHAABANE Tarek Ben, Mounir Baaziz. *Parcours cinématographique militant*, Tunis, Cinémathèque tunisienne, 2021.

CROZIER Michel, *Le monde des employés de bureau*, Paris, Le Seuil, 1965.

DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

FEIGELSON Kristian, *La fabrique filmique. Métiers et professions*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011.

GABOUS Abdelkrim, *Silence elles tournent ! Les femmes et le cinéma en Tunisie*, Tunis, Cérès, 1998.

KAMOUN Ons, Entretien avec Mounir Baaziz, Tunis, 19 juin 2022.

KAMOUN Ons, Entretien avec Mounir Baaziz, Tunis, 28 février 2023.

KAMOUN Ons, Entretien avec Mounir Baaziz, Tunis, 23 février 2023.

KAMOUN Ons, Entretien avec Mounir Baaziz, Tunis, 9 mars 2023.

KHÉLIL Hédi, *Le Parcours et la trace : témoignages et documents sur le cinéma tunisien*, Salammbô, Mediacom, 2002.

MENGER Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, Éditions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2005.

46

Ministère des Affaires sociales, de la Solidarité et des Tunisiens à l'étranger et Caisse nationale de sécurité sociale, *Textes législatifs et réglementaires de sécurité sociale dans le secteur privé. Régime des salaires non agricoles*, fasc. 1, 2007.

« Mounir Baaziz », *Cinéma Tunisien*, 13 mars 2019, URL : <https://cinematunisien.com/blog/2019/03/13/mounir-baaziz/> [consulté le 1^{er} avril 2026].

Observatoire des métiers de l'audiovisuel, « Assistance à la réalisation », Fiche emploi-repère, p. 1, URL : www.cpnef-av.fr [consulté le 1^{er} avril 2026].

SOIL Daniel, *Parcours de cinéma*, Tunis, Cérès, 2010.

SZAKAL Vanessa, « Le travail de fourmi de Mounir Baaziz pour une Mutuelle Tunisienne des Artistes », *Nawaat*, 11 septembre 2017, URL : <https://nawaat.org/2017/09/11/le-travail-de-fourmi-de-mounir-baaziz-pour-une-mutuelle-tunisienne-des-artistes/> [consulté le 2 avril 2026].

TOURAINÉ Alain, *La société post-industrielle. Naissance d'une société*, Paris, Denoël, 1969.