LES MODES D'EXPRESSION ARTISTIQUES

CINÉMA ET SOCIÉTÉ AU MAGHREB

Comme c'est le cas dans la plupart des sociétés qui se sont libérées du colonialisme vers les années 1960, le cinéma apparaît dans les pays du Maghreb (1) comme un révélateur privilégié des problèmes de peuples qui sortent d'une longue nuit au cours de laquelle ils ont failli perdre leur âme. C'est à une étude du rapport entre ces problèmes et leur traduction dans les films que le lecteur est ici convié.

1. — DONNÉES HISTORIQUES, ÉCONOMIQUES ET POLITIQUES

Si l'on excepte le cas du Tunisien (de la communauté juive) Albert Samama, dit Chikly, qui tourna en 1922 un court métrage intitulé « Zohra » et en 1924 un long métrage intitulé « Aïn el Ghezal » (traduit en français par « la fille de Carthage »), aucun cinéaste maghrébin n'avait eu réellement accès à la caméra durant l'ère coloniale. Ce fait en dit long sur la crainte diffuse des autorités françaises de voir des « indigènes » s'emparer d'un moyen d'expression potentiellement subversif et entreprendre de montrer à l'écran leur véritable condition en brisant le « cocon iconique » d'un exotisme de pacotille.

On conçoit en conséquence que l'on ait assisté dès les indépendances à une véritable ruée vers ces précieuses caméras jusqu'alors inaccessibles.

(1) Par pays du Maghreb, nous entendons ici la Tunisie, l'Algérie et le Maroc. La Libye n'a pas tourné de long métrage. La Mauritanie non plus (si l'on considère que Med Hondo filme à Paris).

Mais les options politiques différentes des gouvernements respectifs ont débouché, comme de juste, sur des résultats eux aussi très différents dans le domaine du cinéma.

Alors qu'elle fut la dernière à obtenir son indépendance, l'Algérie est pourtant le pays qui est parvenu aux résultats les meilleurs tant sur le plan quantitatif que sur le plan qualitatif. Aussi ne faudra-t-il pas s'étonner que dans les pages qui vont suivre ses films occupent la plus grande place. Dès 1963, elle nationalisait l'exploitation (soit un parc de quelque 400 salles en 35 mm et d'une centaine de salles en 16 mm), prenait le contrôle de la programmation des films, attribuait à l'Etat toutes les responsabilités en matière de production et s'attachait à maîtriser, par paliers, la distribution (c'est-à-dire à arracher — tâche très difficile — le monopole de l'importation des films étrangers aux puissantes compagnies américaines et françaises). Il est certain que c'est grâce à cette politique progressiste que le cinéma algérien a pu, en dépit de certaines insuffisances, se développer et se constituer (ainsi qu'on le verra plus loin) en « école nationale » sur la base d'une relative cohérence thématique et esthétique. Son essor a été aidé aussi par l'existence d'une excellente cinémathèque où se sont tenus des débats qui ont contribué à la radicalisation de beaucoup de cinéastes. En douze ans, une cinquantaine de longs métrages, dont la moitié au moins sont d'excellente facture, ont été tournés, ainsi que des dizaines de courts métrages.

Il semble que du point de vue de la formation de cadres et d'animateurs de ciné-clubs, la Tunisie (qui possède en outre — c'est très important — la seule Fédération africaine de cinéastes amateurs) ait effectué un travail plus approfondi que l'Algérie. Elle a eu aussi le mérite de lancer, en 1966, le festival de Carthage qui a joué un rôle de premier plan pour l'émergence de nombreux cinémas arabes et africains. Cependant, la Tunisie n'a pas voulu, malgré les efforts personnels de certains responsables comme Tahar Cheriaa, aller jusqu'à nationaliser l'exploitation (on compte environ 70 salles en 35 mm dans le pays et plusieurs dizaines de salles en 16 mm) ni la production ni surtout la distribution. Les longs métrages tunisiens sont au nombre d'une quinzaine. Les courts métrages atteignent la centaine.

Quant au Maroc, il tient la lanterne rouge du cinéma maghrébin puisqu'il ne totalise à ce jour que cinq longs métrages (et quelques dizaines de courts métrages). Dans ce pays, tout est privé : l'exploitation des quelque trois cents salles, la distribution et la production. L'Etat ne s'intéresse aucunement à la création d'un cinéma national, bien au contraire puisqu'il favorise volontiers le tournage au Maroc de coproductions exotiques avec des compagnies occidentales.

Dans les trois pays, la critique joue un certain rôle, qui semble aller grandissant. Il existe en Tunisie plusieurs revues de cinéma, dont quelques-unes sont imprimées (les autres étant ronéotypées). Au Maroc, Nourine Saïl avait tenté de lancer une revue à vocation arabe et internationale : « Cinéma 3 » mais son cinquième numéro dort depuis 1971 dans un tiroir du service de la censure ! Les quotidiens et périodiques locaux accordent

une place importante au cinéma. Cependant, presque partout (même en Algérie en dépit d'efforts récents) la qualité de la programmation reste aussi médiocre qu'avant les indépendances. On ne se dégage que très difficilement de l'emprise du cinéma de type hollywoodien. A un autre niveau, le « cinéphilisme » à la manière occidentale domine aussi très largement. Cependant, dans chacun des trois pays, les éléments les plus avancés poussent à une redéfinition du rôle du septième art dans l'optique de ce « troisième cinéma » que les Argentins Solanas et Getino ont appelé de leurs vœux dans un célèbre manifeste (2).

2. — LA SOCIÉTÉ COLONIALE

Jusqu'aux indépendances, comme nous l'avons déjà dit, l'illustration à l'écran de la réalité sociale des pays du Maghreb a été le fait exclusif de cinéastes européens, le plus souvent français. Maurice-Robert Bataille et Claude Veillot dans un livre intitulé « *Caméras sous le soleil* » (3), publié à Alger en 1956, ont répertorié quelque deux cents longs métrages tournés en Tunisie, en Algérie ou au Maroc à partir de 1919 (date à laquelle Luitz-Morat et Pierre Régnier avaient réalisé « *Les cinq gentlemen maudits* »). L'immense majorité d'entre eux, sinon tous, apparaissent aujourd'hui comme de grossiers travestissements des sociétés qu'ils prétendaient refléter. Tous, ou presque, traduisent la vision déformée que l'Europe se faisait alors du monde arabe (comme de tous les pays de ce qu'on appelle aujourd'hui le tiers-monde).

Une boutade permet de comprendre la représentation du personnage de « L'Arabe » dans cette production coloniale. Quelque part en Afrique du nord, un Européen se rend dans un commissariat pour déclarer un accident. A l'agent qui lui demande combien de blessés sont à déplorer, l'Européen répond : « Un homme et deux Arabes »...

L'iconographie de « l'indigène » dans les films était à l'image de cet aveu naïf : il est clair à travers eux que la société coloniale était divisée en deux groupes fondamentalement étrangers l'un à l'autre.

En étrange pays dans leur pays lui-même, les Maghrébins apparaissent sur l'écran des Européens sous la forme de deux caricatures : *ou bien* ils sont confinés au statut de simples éléments du désor, au même titre que le palmier, le chameau et la mosquée que surmonte le croissant de l'islam, *ou bien* ils sont les vilains que leur méchanceté congénitale pousse à se dresser contre les bienfaits de mission civilisatrice de la France : la tête enturbannée, le regard sournois, la barbichette vicelarde, ils sont toujours

(2) « Vers un troisième cinéma », in « *cine, cultura y descolonizacion* », Ed. Siglo XXI. Buenos Ayres.

(3) Ce livre est aujourd'hui introuvable.

prêts, piqués par leur fanatisme religieux, à dégainer le poignard courbé qui pend à la ceinture de leur burnous. Bref, ou bien l'Arabe est sympathiquement famélique et sot, ou bien il est viscéralement querelleur et fourbe. Quant à leurs femmes, du moins celles que l'on voit, elles sont généralement danseuses (les Ouled Naïl), prostituées dans quelque Casbah ou tireuses de cartes au regard insondable...

Mais les Européens ? Il est curieux de constater que le personnage qui domine dans leur groupe racial est le déclassé venu chercher aux colonies l'échelle de secours magique qui lui permettra de gravir une hiérarchie sociale qui lui a été hostile en métropole. Voici d'abord le légionnaire : « Qu'il était beau, qu'il sentait bon le sable chaud ! » comme le dit la chanson. Mauvais garçon contraint par ses frasques à fuir une capitale ou une famille qui l'ont chassé par crainte du déshonneur, ou encore perclus par un chagrin d'amour, il est venu se réfugier dans la grande famille de cette Légion étrangère où il trouvera peut-être, au cours d'une « chasse aux salopards », la voie d'une rédemption. Le film de Jacques Feyder « *Grand jeu* » (1934) est particulièrement caractéristique de cette inspiration. Voici ensuite, le tenancier de bar : bedonnant, imbibé d'absinthe, transpirant de toutes ses pores sous ce soleil d'Afrique, il coule des jours sans histoires dans quelque quartier peuplé de petits blancs (que l'on ne voit guère cependant) et d'Arabes lointains. Il règne généralement sur un cheptel de demoiselles de petite vertu qui attendent en tricotant l'arrivée d'une colonne de fringants militaires bronzés comme des dieux et assoiffés d'une présence féminine qui leur a fait défaut pendant des mois de crapahutage dans les djebels escarpés.

L'adjectif qui convient le mieux à définir la société européenne dans les colonies est : « minable ». Les héros de ce petit monde dont les conditions d'existence dépendent directement de la surexploitation des peuples maghrébins sont rarement des êtres très glorieux : même les légionnaires en dehors de leurs activités proprement militaires apparaissent comme des marionnettes assez falotes qui sont incapables de dominer leur vie. Faut-il voir dans cette iconographie peu reluisante, la manifestation d'une prise de conscience refoulée de l'injustice foncière qu'imposait le régime colonial ? Ou le symptôme de la mauvaise conscience d'artistes qui se refusaient à clarifier les présupposés de leur inspiration et choisissaient la voie de la facilité en s'enfermant dans les décors et les conventions de l'exotisme ? Cette production coloniale mériterait de faire l'objet d'une étude fouillée à l'occasion d'un cycle de projections qui permettrait de la revoir dans son ensemble. Nul doute que nous y verrions aujourd'hui les éléments d'information qui ont vraisemblablement échappé aux critiques et spectateurs européens à l'époque de leur sortie (4).

Les seuls films qui présentent de la société coloniale des portraits à des degrés divers, fidèles et ressemblants, ont été tournés à l'époque des indépendances ou après.

(4) A l'heure où nous écrivions, Pierre Boulanger préparait pour les éditions Seghers (collection « Cinéma 2000 ») un livre intitulé « Le cinéma colonial maghrébin ».

● En 1957, le cinéaste français Jacques Baratier tournait « *Goha* » d'après le roman « *Goha le simple* » des Egyptiens Adès et Josipovici avec le concours du Libanais Georges Schéhadé pour les dialogues et l'adaptation et Omar Sharif dans le rôle principal. Considéré comme un film tunisien, ce long métrage en couleur est intéressant à évoquer car il a suscité selon les moments des interprétations complètement contradictoires. On sait que très lointainement inspiré par le « *Djeha* » maghrébin, « *Goha* » met en scène un personnage qui est une sorte d'idiot du village dont la naïveté n'a d'égale que la délicatesse de sentiments et dont la déraison recouvre par ailleurs un solide bon sens. Cette dernière qualité l'amène à remettre en question par une impertinence dont il n'a pas conscience la pesanteur d'une société traditionnelle qui brime la personnalité de l'individu. Le film contenait notamment une charge contre les Oulémas. Projeté en Algérie pendant la guerre, il fut reçu par les spectateurs algériens comme une attaque colonialiste contre l'islam alors qu'après l'indépendance il était au contraire compris par les éléments avancés comme un œuvre de style plutôt progressiste.

● Mais « ce beau livre d'images pour petites filles et vieux peintres » (comme le définit Baratier) est un cas exceptionnel par rapport à la perspective qui est la nôtre ici. Il est plus révélateur pour notre propos de comparer deux films réalisés par des Occidentaux sur la période qui a précédé immédiatement l'indépendance et qui divergent radicalement par leur orientation : « *Les oliviers de la justice* » réalisé à Alger en 1961 et « *Hamida* » réalisé à Tunis en 1965. Le premier a été adapté par l'Américain James Blue du roman homonyme de Jean Pélégri : il relate le retour à Alger d'un jeune étudiant pied-noir venu enterrer son père mort de vieillesse dans les années 1960. C'est « l'Algérie de papa » qui s'éteint avec ce vieux colon paternaliste. James Blue verse des pleurs attendris sur une époque révolue dont il rappelle — par le biais des souvenirs du jeune homme — les heureux moments en se contentant de stigmatiser quelques « injustices » dépeintes comme mineures et sans doute inévitables. Idéologiquement, le film — sorte de lamento pleurnichard — faisait le jeu de l'introuvable troisième force que le gouvernement français cherchait alors à susciter : il reposait en effet sur l'idée que les malheurs de l'Algérie venaient d'une incompréhension d'ordre psychologique entre la communauté musulmane et la communauté européenne.

Tout différent apparaît « *Hamida* » adapté par le Français Jean Michaud-Mailland d'une nouvelle de Gabrielle Estivals (écrivain pied-noir d'Algérie). Marxiste, l'auteur a dépouillé l'œuvre de son aura paternaliste et s'est attaché à montrer que dans le contexte déséquilibré de la société coloniale, une amitié réelle était impossible entre le jeune Renaud et le jeune Hamida. Le premier est le fils du colon qui règne sur la région, le second le fils de l'un de ses ouvriers. Ce film est sans doute l'un des meilleurs portraits de la société coloniale maghrébine que nous ait donnés le cinéma : l'un des plus justes, l'un des plus perspicaces, l'un des plus politiques. Le parallèle entre la vie de la famille européenne et celle de la famille musulmane y est exposé sans le schématisme d'un montage alternatif simpliste mais sourd

véritablement de l'analyse concrète du rapport de production. C'est très intelligent. Le père de Hamida après la mort de son enfant rejoint le maquis du Néo-Destour (car l'action, en raison du financement, a été transposée en Tunisie).

● Ce film appelle la comparaison avec « *Le sang de l'exil* » que le cinéaste algérien Mohamed Ifticène a tourné pour la télévision en 1970, d'après une nouvelle d'Ahmed Azzegah qui s'intitulait « *Frères de sang* ». Situé à Marseille, pendant la lutte de libération algérienne, le film relate l'amitié entre deux lycéens qui ont grandi ensemble : l'un est Français, l'autre est Algérien. L'Histoire et l'environnement les amènent progressivement à s'éloigner l'un de l'autre. Bien qu'ignorant pour sa part le racisme, le Français ne comprend pas réellement la situation dans laquelle se trouve jeté son ami qu'il regarde s'engager dans la vie militante d'un œil plutôt incrédule et ahuri. Quelques années plus tard, ils se retrouvent face à face dans un djebel de l'autre côté de la Méditerranée et se trucident mutuellement. Ce film contient une évocation intéressante de la prise de conscience de son identité par un jeune Algérien que l'exil a pourtant coupé de sa culture et de son peuple.

Les films qui ont été consacrés par des Maghrébins à la description ou au rappel de la société coloniale sont peu nombreux : peut-être parce que les cinéastes d'aujourd'hui sont généralement trop jeunes pour avoir bien connu la période antérieure aux luttes de libération ?

● Bien que se rattachant au cycle des œuvres axées sur le thème de la guerre, « *La nuit a peur du soleil* » de l'Algérien Mustapha Badie (1965) comporte plusieurs séquences qui s'attachent à évoquer les années 1950. On relève notamment dans la première partie (le film est divisé en quatre chapitres) une assez belle dénonciation de l'exploitation des travailleurs dans les palmeraies du Sud. Par ailleurs, dès avant le cinéma djidid (cinéma nouveau) dont il sera plus loin question, « *La nuit a peur du soleil* » stigmatisait déjà la trahison des féodaux dont il soulignait les liens avec la bourgeoisie coloniale. Il est dommage que ce film de style très dispersé s'embourbe souvent dans le mélodrame car il est thématiquement très riche.

● Plus remarquable est une des œuvres-clés du cinéma qui a été consacrée à partir de 1972, toujours en Algérie, au thème de la révolution agraire : « *Les spoliateurs* » de Lamine Merbah. L'auteur, soucieux de dévoiler les racines de la misérable condition des fellahs dans son pays, s'est livré dans ce film d'une assez belle rigueur marxiste à une pertinente analyse du système de dépossession des petits paysans qui avait cours au temps du colonialisme. Il montre comment un « khammès », Slimane, se fait, plusieurs années avant l'indépendance, voler son maigre lopin de terre par un gros propriétaire, au demeurant musulman, de façon presque « légale ». « *Les spoliateurs* » apparaît comme un cours en images particulièrement éloquent sur le processus de « clochardisation » d'un peuple.

● Autre film du « cinéma djidid » : « *Sueurs noires* » (1973) de Sid Ali Mazif qui décrit avec une grande précision, non plus cette fois l'exploitation des paysans mais celle des ouvriers dans un gisement de charbon de l'Est

algérien au tout début de la guerre de libération. L'auteur met en scène un lycéen qui après avoir été exclu de son établissement pour son « mauvais esprit » politique, se fait embaucher à la mine où son père est un contremaître particulièrement servile à l'égard des autorités coloniales. Le jeune homme, qui se lie profondément aux ouvriers, entre rapidement en rébellion contre sa famille. Il participe à des luttes qui l'amènent à démasquer avec ses camarades l'appareil syndical mis en place et contrôlé par l'aristocratie ouvrière européenne dont la collusion d'abord objective puis subjective avec le patronat est vertement dénoncée pour la première fois, semble-t-il, dans le cinéma algérien. D'évidence, c'est la CGT qui est visée : à son réformisme collaborationniste est opposée la participation active à la lutte du FLN via l'Union Générale des Travailleurs Algériens (qui, pour autant que les sous-titres nous aient permis d'en juger, n'est pas nommée explicitement). « Sueurs noires » est malheureusement desservi par la mauvaise qualité de sa photographie (peut-être imputable à une erreur au tirage) : c'est dommage, car en dépit aussi d'une certaine maladresse dans la mise en scène, c'est politiquement l'une des œuvres les plus fortes du cinéma algérien. Il serait intéressant de la projeter dans le cadre d'un même programme avec un film de 70 minutes intitulé « *Attention aux provocateurs* » (1973) dans lequel le cinéaste français Serge Le Péron dénonce violemment la trahison du parti « communiste » français sur la question algérienne de 1936 à 1962. Quelle qu'ait été la volonté de son auteur, « Sueurs noires » apparaîtrait alors comme l'illustration de l'une des conséquences de la politique chauvine du P. « C. » F. que Le Péron analyse avec brio.

● C'est quelques années avant l'action décrite dans « Sueurs noires » que se situe celle des « *Hors-la-loi* » (1968) : dans ce film en couleur délibérément tourné à la manière d'un western, Tewfik Farès a voulu rendre hommage aux « bandits d'honneur » qui, après la grande répression colonialiste du 8 mai 1945 à Sétif, Guelma et Kherrata, ont tenu les montagnes de l'Aurès pendant une période assez longue, dépouillant les riches pour subvenir aux besoins des pauvres. Sans doute « *Les hors-la-loi* » est-il avant tout un film d'aventures qui prend vraisemblablement des libertés avec la vérité historique mais par delà les chevauchées des Robins des Bois qu'il met en scène, Tewfik Farès évoque cependant certains aspects de la réalité coloniale de l'époque. La collusion entre une famille de féodaux (qui fait penser à celle du Bachagha Boualam) et l'administration coloniale est une fois de plus stigmatisée.

Aucun cinéaste marocain ne s'est à ce jour intéressé au rappel des méfaits du colonialisme.

● En Tunisie, on peut citer « *Pique-nique* » (1972), une adaptation fort bien menée par Ferid Boughedir d'une nouvelle comique de l'écrivain populiste tunisien Ali Douagi : « *Nozha Raïka* ». Ce moyen métrage (qui fait partie du film à sketches « *Au pays de Tararani* ») relate la plaisante après-midi d'une faune petite-bourgeoise tunisoise composée d'un chef de famille et de sa maisonnée bigarrée. Tout ce petit monde vit relativement à l'aise sous le régime d'un protectorat qui l'a socialement et économiquement

épargné, à la différence de ce qui s'est passé dans « les départements français d'Algérie » où seule une couche féodale avait pu subsister. Le voilà qui s'engouffre dans une vieille guimbarde clinquante pour se rendre à une partie de campagne. A la suite de Douagi, Boughedir, en un style très alerte, épingle la prétention d'une classe décadente qui a vendu son pays pour le prix de sa survie : la voiture tombe en panne, son propriétaire s'avère tragiquement incompetent pour la réparer. Passe un Français qui commence par se gausser de l'incurie congénitale des Arabes avant de se révéler lui-même incapable de réparer la voiture : au contraire il l'abîme davantage. Finalement, c'est un fellah qui remorque la guimbarde jusqu'à la ville en la faisant tirer par ses chevaux. On a compris le sens de la parabole : le colonialisme n'a fait qu'aggraver les tares d'une société engourdie par le déclin, seule la prise du pouvoir par le peuple permettra de sauver le pays. Un joli conte.

● On peut voir, si l'on veut, dans un autre film tunisien, « *Khlifa la teigne* » (1968) adapté par Hamouda Ben Halima d'une nouvelle d'un autre écrivain populiste, Bechir Khraïef, une illustration de l'un des aspects de la société traditionnelle : fondé sur un humour au second degré, ce long métrage techniquement imparfait mais émouvant, raconte la déconvenue d'un jeune homme un peu simplet (qui rappelle d'ailleurs le Goha de Barattier) quand il s'aperçoit que les femmes subitement ne le laissent plus pénétrer dans la partie de la maison qui leur est réservée. Comme il était affligé d'une calvitie, sa virilité était jusqu'alors mise en doute et on faisait preuve à son égard d'une tolérance amusée qui arrangeait ses affaires ! Cette bienheureuse tare guérissant, Si Khlifa est très marri d'être désormais traité comme un homme ordinaire toujours susceptible d'apporter le déshonneur à la gent féminine. Une fable contre la bigoterie de mœurs dépassées. L'auteur s'est abstenu de préciser si son histoire était située avant ou après l'indépendance.

3. — LA LIBÉRATION

Les films consacrés à la lutte contre le colonialisme sont beaucoup plus nombreux que les films consacrés à la description de la société coloniale. Ils sont principalement le fait de cinéastes algériens : ce qui se conçoit très bien puisque c'est l'Algérie qui a mené le combat le plus difficile, le plus long et le plus coûteux en vies humaines (entre un et deux millions de victimes, selon les autorités algériennes). Si l'on excepte « *Mémoire 14* » de Bouanani, un court métrage qui relate l'histoire du pays, le Maroc a totalement négligé à ce jour l'illustration à l'écran de son combat libérateur : ce qui, là encore, se comprend parfaitement si l'on considère les conditions historiques dans lesquelles la monarchie chérifienne a accédé à l'indépendance ainsi que la nature de son régime actuel. La Tunisie n'a pas entrepris non

plus de tourner beaucoup de films sur ce sujet qui a été essentiellement pris en charge par Omar Khlifi.

Par leur genre et leur démarche, les films maghrébins consacrés au thème de la libération se répartissent en quatre catégories.

A) LES DOCUMENTS BRUTS.

Il n'existe pas beaucoup de films enregistrés en direct, sur le vif. En Tunisie on trouve deux documentaires intitulés « *Les volontaires de Bizerte* » dont l'un a été tourné par une équipe des actualités et l'autre par Omar Khlifi en 1960. Trois ans plus tard, la Satpec (société nationale) filma l'évacuation de la base (le 15 octobre 1963) par les troupes françaises (ce documentaire s'appelle tout simplement « *Bizerte* ») puis tourna « *Les fêtes de l'évacuation* » qui succédèrent à cet événement historique.

La guerre de libération algérienne a été filmée par quelques cinéastes algériens ou étrangers liés au F.L.N. (5). On assure que nombre de leurs bandes seraient entreposées dans un laboratoire yougoslave. Parmi celles qui sont connues et qui après avoir été montées ont été diffusées d'abord en Tunisie et dans les pays sympathisants avant l'indépendance puis en Algérie même après l'indépendance, on relève « *Yasmina* » (le drame des réfugiés), « *La voix du peuple* » (le sens de la lutte de libération), « *Djazairouna* » (des combattants au maquis), « *Sakiet-Sidi-Youssef* » (les résultats du bombardement de ce village tunisien par l'aviation française), « *J'ai huit ans* » (documentaire sur les dessins d'orphelins de guerre réfugiés en Tunisie), « *Algérie en flammes* » (un reportage de vingt-cinq minutes, le plus élaboré de tous, réalisé dans les maquis même). Mais l'ensemble ne donne qu'un aperçu succinct et sommaire d'une guerre de libération qui, à la différence de celle des Vietnamiens ou maintenant des Palestiniens, n'a pas été beaucoup filmée.

B) LES FILMS D'ACTION.

Une tentation a rapidement accaparé l'inspiration d'une partie des cinéastes : celle de couler le thème de la guerre dans les formes du film d'action (thriller ou western) à l'américaine. Dans la lutte qui oppose les forces de libération aux forces d'oppression, on privilégie systématiquement les événements et surtout les éléments qui se prêtent le plus à une représentation spectaculaire.

Cette inclination reflète, peut-on penser, un double phénomène : d'une part elle traduit une aliénation à l'égard d'une esthétique occidentale qui a

(5) Djamel Chandlerli, Mohamed Lakhdar-Hamina, Yann Le Masson, René Vautier, Pierre Clément.

imposé ses codes formels à plus de la moitié de la planète, d'autre part elle conduit à emprunter une méthode de narration qui permet d'éviter une analyse approfondie de guerres que pour des raisons diverses on ne tient pas toujours à représenter en dehors des schémas d'un cadre historique très général.

● Le cas est particulièrement typique dans les deux longs métrages tunisiens d'Omar Khlifi : « *L'aube* » et « *Les fellagas* » (1966 et 1972). Le premier s'efforce de décrire l'impact de l'appel à la libération dans différents milieux de la société tunisienne. La participation de plusieurs jeunes gens au combat dans les villes est l'occasion pour le metteur en scène de multiplier les rebondissements dramatiques et de les agencer en fonction d'un suspense apparenté au film d'action à la manière américaine. « *L'aube* » s'achève par une séquence d'actualités qui montre le retour triomphal de Bourguiba après la reconquête par le pays de sa liberté. Le rapport entre le film et cette conclusion manque de rigueur politique. Dans « *Les fellagas* », adapté d'un roman d'Ibn el Ouata (Abderrahmane Ammar de son vrai nom), Omar Khlifi a encore accentué les références au film d'action pour raconter le sujet que voici : Mosbah, jeune berger du sud tunisien voit sa fiancée, Rebh, épousée contre son gré par Salah, un supplétif de l'armée française qui a profité de la protection du capitaine de l'armée coloniale. L'amoureux évincé décide de se venger : il tue le capitaine. Il était déterminé à tuer aussi son rival mais il n'en a pas le temps et doit se réfugier dans les montagnes. Le voilà donc « fellaga ». Mais sur ces entrefaites, la lutte de libération nationale est déclenchée, à la suite notamment des répressions de 1952. Mosbah repoint aussitôt les rangs des « rebelles » dont il devient rapidement un chef efficace. Son militantisme lui fait peu à peu oublier son désir de vengeance envers Salah. La Tunisie devient indépendante. Toutefois, une dernière épreuve de force s'engage entre l'armée tunisienne et l'armée française qui tient encore quelques bastions dans le pays. Mosbah el Jorbow (Mosbah la gerboise) reprend les armes et se retrouve alors devant le fort de Remada côte à côte avec son ex-rival qui est devenu un soldat régulier de la nouvelle armée tunisienne. Les deux hommes meurent réconciliés in extremis par la même cause. Ce scénario, inspiré assure-t-on par une biographie authentique, possède une dimension idéologique évidente encore que multiple : on peut y lire un appel en faveur de l'unité de toutes les couches de la population qui à des degrés et des moments divers ont participé à la lutte de libération mais on peut y voir aussi (certains l'ont fait) une volonté d'indulgence à l'égard des éléments qui avaient collaboré avec l'occupant, indulgence rendue nécessaire par la mise en place d'un régime néocolonial. Les autres cinéastes tunisiens ne se sont pas attachés à évoquer dans leurs films la lutte de la Tunisie pour son indépendance. Un projet sur l'assassinat du leader syndical Farhat Hached est cependant dans les tiroirs depuis plusieurs années.

● En Algérie la veine du film d'action a été principalement illustrée par Ahmed Rachedi dans « *L'opium et le bâton* » (1969), une superproduction adaptée du roman de l'écrivain Mouloud Mammeri. Son succès commercial a été très important : plus d'un million d'entrées ! L'auteur s'est attaché à

mettre en valeur le rôle de l'A.L.N. en Kabylie en recourant délibérément à toute la panoplie des procédés d'écriture chers à Hollywood. Une fresque tonitruante où la cavalcade et les effets spectaculaires tiennent lieu de réflexion politique.

« *La bataille d'Alger* », tournée par l'Italien Gillo Pontecorvo en 1965 pour le compte du producteur Yacef Saadi, présentait en apparence certaines caractéristiques analogues mais en dépit de la discrétion, là encore, de l'analyse proprement politique, cette évocation de la fameuse guérilla urbaine dans la capitale algérienne jusqu'en 1958 s'affirme néanmoins comme une œuvre de haut vol et apparaît comme un témoignage de valeur sur l'un des épisodes les plus saillants non seulement de la lutte de libération nationale algérienne mais encore du mouvement d'émancipation du tiers-monde.

On peut apparenter au genre du film d'action la première comédie algérienne de guerre : « *Hassan Terro* » (1967), adaptée par Mohamed Lakhdar-Hamina d'une pièce de l'acteur populiste Rouiched qui incarne lui-même le personnage central. C'est l'histoire d'un petit bourgeois, Hassan el Barodi, qui, employé à la télévision française à Alger, s'efforce de rester à l'écart de la lutte afin de préserver son confort. Arrêté par hasard, il entre peu à peu dans la peau d'un héros et parvient à entourloupéter les Français avant d'être sévèrement torturé. Ce film a connu un grand succès commercial si grand que Mustapha Badie a entrepris en 1974 de lui tourner une suite intitulée « *Hassan Terro s'évade !* » (6). Faut-il admirer la sérénité d'un film qui moins de dix ans après la fin d'une guerre qui avait coûté si cher au peuple algérien, se permettait déjà d'en rire un peu à la manière du brave soldat Schweik ? Ou bien convient-il de souligner les dangers éventuels d'une œuvre qui peut aussi être lue comme une entreprise de « blanchissement » idéologique d'une bureaucratie qui n'a pas toujours participé comme elle l'aurait dû à la lutte et qui n'a jamais été épurée ?

C) LES FILMS DE SENTIMENT.

Une autre manière d'évoquer la lutte de libération nationale a consisté en Algérie à mettre l'accent sur les facteurs humains, à faire appel aux sentiments des spectateurs. Le film le plus caractéristique de cette veine est sans doute le (très beau) « *Vent des Aurès* » (1965), de Mohamed Lakhdar-Hamina qui relate en termes émouvants le drame d'une mère dont l'armée coloniale a tué le mari et arrêté le fils unique. Rongée par le chagrin et la douleur, elle quitte son misérable gourbi et, nantie d'une volaille avec laquelle elle espère amadouer les militaires, se rend à la ville pour tenter de retrouver son enfant. Après avoir erré de camp d'internement en camp d'internement, elle finit, une nuit de grande froidure, par se jeter sur le barbelé électrifié. La beauté plastique et la valeur humaine de ce drame

(6) Mustapha Badie a adopté pour la télévision la trilogie de Mohammed Dib. Nous ne l'avons pas vue.

n'ont pas fait oublier à certains spectateurs algériens que cette attitude, diamétralement opposée à celle de « *La mère* » dans les films soviétiques de Poudovkine et Donskoï pouvait déboucher sur une interprétation fausse du rôle de la femme algérienne dans une guerre où elle a joué (comme on le montrait un peu dans « *Hassan Terro* » et dans « *La bataille d'Alger* ») un rôle de premier plan.

Infiniment plus critiqué — et de fait très difficilement défendable — a été le troisième long métrage de Mohamed Lakhdar-Hamina : « *Décembre* » (1972). Sous couvert de dénoncer la pratique de la torture par l'armée coloniale, notamment lors du mois de décembre 1960, l'auteur s'est livré à une assez pénible analyse des motivations d'un officier supérieur d'origine catholique et de noble extraction et s'est complu dans une description « fouillée » de ses états d'âme. La presse et le public ont unanimement condamné cette œuvre dangereusement ambiguë qui en outre ne présentait aucun intérêt pour le peuple algérien. Elle n'en présente pas beaucoup non plus, dans la fausse perspective qui est la sienne, pour le peuple français.

Film de sentiment, mais très honorable, est encore « *L'enfer à dix ans* » (1968), composé de six sketches sur le thème de l'enfance dans la guerre.

D) LES FILMS DE RÉFLEXION.

Peu nombreux sont les films qui fondent leur scénario sur une analyse politique en bonne et due forme de la guerre de libération algérienne. Dans le genre film de montage, deux longs métrages sont à mentionner : « *L'aube des damnés* » (1963) d'Ahmed Rachedi et « *Insurrectionnel* » (1973) de Farouk Beloufa. Le premier est une tentative de reconstitution du destin de l'Afrique, si longtemps déformé par les historiens européens. Il est parcouru par une idéologie qui emprunte à la fois au marxisme et au fanonisme : c'est une première tentative très intéressante de décolonisation de l'histoire. Le second est le premier essai de lecture marxiste de la révolution algérienne à l'aide d'archives filmées. Nous n'avons pas vu ce long métrage qui, d'abord intitulé « *Libération* », semble avoir fait l'objet d'un nouveau montage plus orthodoxe.

Pendant dix ans, de 1962 à 1972, le cinéma de guerre algérien avait surtout relevé du film d'action et du film de sentiment. La seule exception notable avait été « *La voie* » (1968), dans lequel relatait sa propre expérience des camps d'internement français où il avait passé six ans de sa vie. C'est un document remarquable, scandé par des extraits de discours du Général de Gaulle dont l'auteur montre que, de la ridicule « *Paix des Braves* » à la reconnaissance de l'autodétermination, il a été contraint à une lente marche d'écriveuse sous la poussée irrésistible du F.L.N.-A.L.N. (7).

(7) Riad a réalisé en 1973 le premier long métrage maghrébin sur la cause palestinienne : « *Sanaoud* » (« *Nous reviendrons* »).

Ce n'est qu'avec l'apparition, en 1972, du « cinéma djidid » que le cinéma algérien a commencé à aborder en des termes marxistes, ou marxisants, le thème de la guerre de libération qui jusque là avait surtout été représentée dans une optique nationaliste relativement sommaire. Des films comme « *Les spoliateurs* » de Lamine Merbah,, « *Sueurs noires* » de Sid Ali Mazif dont il a été précédemment question, « *Noua* » (1972) d'Abdelaziz Tolbi confèrent, malgré certaines limites, un caractère de lutte de classes à la description de la guerre. « *Noua* » doit faire l'objet d'une mention toute spéciale car c'est une œuvre épique d'une densité exceptionnelle qui fustige avec violence la collusion des féodaux avec le colonialisme dans les années 1954. Elle rappelle le grand cinéma soviétique de l'âge d'or.

4. — LA SOCIÉTÉ NOUVELLE

La volonté de rendre compte des problèmes qui se posent aux sociétés maghrébines issues du colonialisme et des luttes pour l'indépendance est au centre d'un grand nombre de films.

Par souci méthodologique, nous les répartissons d'après leur thème dominant mais généralement ils abordent plusieurs questions.

A) LES FELLAHS.

La condition paysanne constitue l'un des problèmes majeurs des sociétés maghrébines d'aujourd'hui.

Au Maroc, Idriss Karim avait voulu évoquer leurs difficultés dans un court métrage qui devait s'intituler « *Les enfants du Haouz* » mais la censure a interdit ce film au montage. De même, allusion était faite dans la première version de « *Soleil de printemps* » de Latif Lahlou aux pénibles conditions de vie des fellahs à la campagne : la scène a été amputée et édulcorée. On trouve sur le même sujet quelques notations assez superficielles dans « *Quand mûrissent les dattes* » (1969) de Larbi Bennani et Abdelaziz Ramdani qui évoque la lutte entre modernisme et tradition.

En Tunisie, Brahim Babai a décrit d'assez belle façon dans « *Et demain* » le drame de l'exode rural, s'attachant à souligner les facteurs qui poussent le paysan à émigrer en ville où il s'agrège inéluctablement au lumpenprolétariat.

Ignorée dans les films algériens jusqu'en 1972, la question agraire a été à partir de cette date le thème d'inspiration privilégié du « cinéma djidid » :

(8) « Révolution agraire ».

après le décret présidentiel du 8 novembre 1971 inaugurant la « thaoura zeraïa » (8), nombre de films ont été tournés dans le cadre de la télévision surtout pour dénoncer l'emprise des féodaux sur les fellahs et favoriser une prise de conscience par ceux-ci. L'un des plus caractéristiques est assurément « *Le charbonnier* » de Mohamed Bouamari, bien qu'il décrive, comme son titre l'indique, les difficultés d'un fabricant de charbon de bois plus que celles d'un fellah proprement dit. Mais cet homme représente aux yeux de l'auteur tous les laissés pour compte de la révolution nationale à la campagne. Après avoir dépeint dans un style néoréaliste les difficiles conditions d'existence de son héros, Bouamari souligne l'incidence des nouvelles mesures gouvernementales sur sa destinée. Ce film est d'autant plus intéressant qu'il porte dans son esthétique même les stigmates des contradictions politiques qui subsistent dans le régime : par exemple on s'aperçoit, bien que l'auteur se garde d'aborder franchement le problème, que l'absence du parti FLN dans le déroulement de cette « thaoura zeraïa » entraîne certaines insuffisances tant idéologiques qu'organisationnelles qui hypothèquent la libération sociale des intéressés. « *Le charbonnier* » est un film qui mérite d'être examiné en creux : ses « lacunes » sont aussi explicites que ses « pleins ».

Autre film très représentatif : « *Sous le peuplier* » tourné toujours en 1972 par Moussa Haddad. Par l'intelligence de sa démarche, il renouvelle la problématique d'un « réalisme socialiste » légitimement suspect après les outrances jdanoviennes. Le didactisme du propos se combine en effet à un refus du héros positif : c'est de la dénonciation nuancée d'un héros négatif que naît, par contrecoup, la valeur positive de ce long métrage. Sujet : un fellah moyennement pauvre entreprend de creuser, avec l'aide de deux ouvriers qu'il a embauchés et grâce à un mandat qui lui a été envoyé par son fils émigré en France, un puits pour lui tout seul. Pressé par le temps, il ne prend pas les précautions indispensables et manque de mourir sous un éboulement. Instruits par cette expérience et à l'instigation d'un jeune fonctionnaire de passage, les villageois décident de construire un puits collectif en pierres. Ce film est une manière de chef d'œuvre. On notera au passage que c'est le jeune fonctionnaire qui remplit en quelque sorte une mission, qui aurait dû revenir au parti. Dans un autre film de la série « révolution agraire », « *Les spoliateurs* », déjà mentionné, on constatait que ce rôle était tenu par un jeune avocat progressiste issu de la petite-bourgeoisie, ainsi que par un maître d'école.

Dans « *L'embouchure* » que nous n'avons pas vu, Mohamed Chouikh illustre, un peu comme « *Le charbonnier* » dit-on, les problèmes qui se posent à un pêcheur.

La chronique des saisons et des jours de la « révolution agraire » algérienne est certes encore très incomplète mais elle est esquissée par plusieurs films de haute qualité.

B) LES OUVRIERS.

La « révolution agraire » devant être complétée dans l'esprit des dirigeants algériens par une révolution équivalente dans le domaine industriel, quelques films ont déjà entrepris d'aborder la situation des ouvriers. Le plus complet (bien qu'il soit plutôt faible sur le plan esthétique) est « *Journal d'un jeune travailleur* » (1972) de Mohamed Ificène : contraint par la mort de son père à interrompre ses études d'ingénieur en pétrole à Bou-Merdès, un jeune homme se fait engager comme technicien à Hassi-Messaoud où les installations ont été nationalisées après la crise du pétrole entre la France et l'Algérie. Nous assistons au travail militant du héros au sein de l'U.G.T.A., à un épisode de la lutte contre le sabotage, à la vie de tous les jours. Ce thème multiple est relié dans le film à la lutte contre les féodaux (au prix d'une ficelle dramaturgique assez contestable) et à la nécessité de révolutionner le système juridique hérité de l'époque coloniale (on suggère comme dans deux autres films : « *Les spoliateurs* » et « *Les bonnes familles* » qu'en l'état actuel il reste dangereusement favorable aux possédants).

« *Les bonnes familles* » (1972) de Djaffar Damardji décrit, lui, par le menu, la nationalisation d'une entreprise française en Algérie et sa prise en mains par une nouvelle direction nommée par le gouvernement. Mais l'auteur, avec une acuité marxiste assez surprenante dans le contexte du « cinéma djidid », ne s'en tient pas là et va jusqu'à dénoncer les manœuvres dilatoires de la nouvelle bourgeoisie bureaucratique qui s'oppose aux légitimes revendications participatives ou autogestionnaires des ouvriers. Ceux-ci, guidés par un leader syndical, exercent un contrôle aussi étroit que possible sur les activités des nouveaux maîtres et finissent par démasquer le PDG qui s'est livré à un trafic préjudiciable aux intérêts de l'usine. Le coupable est traîné devant un tribunal. Sera-t-il condamné ? Le film se clôt non sans impertinence sur ce point d'interrogation.

Au Maroc, Souhel Ben Barka a remarquablement dénoncé en 1973 dans « *Mille et une mains* » le mécanisme de l'exploitation des ouvriers dans le domaine du tapis. Le film met en scène d'une part le teinturier Moha et son fils Miloud, d'autre part le riche Si Djamal qui, par allusion symbolique au caractère comprador de la classe dominante marocaine est marié à une Française. Victime de conditions de travail trop pénibles, le vieux Moha meurt. Son fils va demander des comptes à Si Djamal. C'est la femme de celui-ci qu'il rencontre : comme elle a voulu l'éconduire sans ménagement, il la frappe et peut-être la tue. Résultat : il est emprisonné et sa petite sœur, sept ans, est contrainte de se faire embaucher dans l'un des tissages de Si Djamal pour contribuer au précaire équilibre de l'économie familiale. La révolte individuelle et anarchique ne mène nulle part, suggère Ben Barka, qui annonce cependant aux exploitateurs des lendemains... tranchants. « *Mille et une mains* » est une très belle dénonciation du désordre féodalocapitaliste qui règne au Maroc, pays où mille

mains, c'est la signification du titre, travaillent au bénéfice exclusif d'une seule.

C) LA BUREAUCRATIE.

Le phénomène bureaucratique est dénoncé allusivement dans quelques films tunisiens comme « *Mokhtar* » où un jeune cinéaste se perd dans les dédales des ministères dans le vain espoir de se faire attribuer un budget ou « *Une si simple histoire* » où un autre cinéaste se heurte à la télévision à des obstacles du même ordre.

Au Maroc, Latif Lahlou a consacré l'essentiel de « *Soleil de printemps* » (1970) à dénoncer la morne existence d'un petit fonctionnaire de Casablanca un peu à la manière d'« *Il posto* » mais sans le talent d'Olmi. Fondé sur un montage abusivement répétitif, le film s'efforce de faire partager au spectateur le sentiment de vivre dans une impasse qui s'empare du héros.

En Algérie, outre « *La bureaucratie* » de Djamel Ben deddouche (1972) dont le titre est explicite, on trouve principalement « *Les bonnes familles* », déjà cité, qui décrit avec une grande pertinence la constitution à partir des nouvelles industries nationales d'une classe bourgeoise bureaucratique qui aspire à l'hégémonie. L'auteur montre comment ses éléments se fabriquent des us et coutumes et se créent un mode de vie autonome. Il semble suggérer que cette classe procède en partie de la vieille féodalité à qui la « révolution agraire » ne laisse pas d'autre issue que la reconversion dans un secteur dynamique. Scène typique : une riche famille terrienne tient conseil sur le moyen d'éviter la nationalisation de ses domaines pour « absentéisme ». L'un de ses rejetons, PDG, lance aux siens : « Pourquoi vous obstiner à garder des terres que de toutes façons le gouvernement vous prendra un jour ? Faites donc comme moi, reconvertissez-vous dans l'économie d'Etat ! ». « *Les bonnes familles* » est peut-être le film qui permet de se faire l'idée la plus juste des forces en présence dans la nouvelle société algérienne.

D) LES FEMMES.

Au Maroc, la condition de la femme n'est abordée que par Latif Lahlou dans « *Soleil de printemps* » mais dans une perspective assez peu... orthodoxe : en effet, l'auteur plutôt que d'exalter l'émancipation féminine, selon le schéma classique, décoche en sourdine des flèches acérées au deuxième sexe qui n'apparaît que sous les traits de mininettes occidentalisées ou d'une dame autoritaire et pimbèche à vous rendre misogyne !

● La Tunisie voit dominer dans son cinéma la question, jugée secondaire par beaucoup, des mariages mixtes : ainsi Abdellatif Ben Ammar

dans « *Une si simple histoire* » (1969) décrit l'échec de deux couples tuniso-français. Problème qu'aborde aussi Gacem Larbi dans son court métrage « *Contrastes* » (1969) qui évoque la « concurrence » entre les blondes européennes et les brunes maghrébines dans le cœur des mâles. Dans un autre court métrage, « *Seuils interdits* » (1973), qui a d'ailleurs valu à son auteur Ridha bechi beaucoup d'ennuis, un jeune homme de Kairouan, aguiché par des touristes trop dévêtues, finit par violer une innocente Allemande... dans le minaret d'une mosquée !

Il importe d'indiquer à ce propos que la femme européenne symbolise souvent dans les films cette tentation de l'Occident qui, apparemment, obsède beaucoup d'intellectuels au sortir de la colonisation. Tel est en tout cas le sens du film de Behi qui dénonce par ailleurs, mais tout uniment, l'aliénation de la Tunisie par le tourisme (thème qui sera celui de son futur long métrage « *Soleil des hyènes* »).

Surprenant de violence est le long métrage que Omar Khelifi a consacré en 1973 à la dénonciation de l'oppression séculaire de la femme dans la société musulmane : « *Hurlements* ». Dans le film qui intègre un court métrage antérieur « *Drame bédouin* », l'auteur confronte le destin de deux jeunes filles, Saadia et Selma, que l'obscurantisme ambiant et l'arrogante domination des hommes conduisent à leur malheur : parce qu'elle a été déflorée, sans son consentement, l'une est tuée d'un coup de fusil par décision du conseil du village, l'autre qu'on voulait marier de force à un fiancé qu'elle ne connaissait pas devient folle et finit par se suicider. Omar Khelifi dresse un réquisitoire implacable contre des mœurs qu'il fustige sans ménagements et avec l'évidente volonté de provoquer une partie de ses compatriotes. « *Hurlements* » est sans conteste son meilleur film.

● En Algérie, Ahmed Lalleem a donné (jusqu'à un certain point) la parole à des lycéennes d'Alger dans son court métrage « *Elles* » (1966), tandis que Mohamed Bouamari dénonçait ironiquement la même année dans « *L'obstacle* », un autre court métrage, la difficulté pour les garçons et les filles de nouer des relations dépourvues d'équivoque dans le contexte d'une société sur laquelle pèsent encore lourdement les traditions ancestrales. « *Le charbonnier* » du même auteur traite dans une grande partie de ses séquences la question de l'émancipation de la femme traditionnelle mais, c'est son mérite, en la situant dans le cadre économique-social et même dans la lutte des classes. Ainsi suggère-t-on que ce sont les classes rétrogrades qui ont intérêt à la survie de l'état de choses présent, dans ce domaine aussi. La question du voile est posée par l'auteur avec une certaine brutalité provocatrice, mais en montrant des paysannes qui se font embaucher, voilées, à la nouvelle usine de tissage créée par le gouvernement, Bouamari suggère que cet épiphénomène disparaîtra vraisemblablement de lui-même quand on aura modifié les conditions socio-économiques.

Bien qu'avec une certaine prudence, « *Le charbonnier* » évoque aussi la question de la culture sexuelle dans la société islamique. Ce que fait également, non sans songer parfois à Luis Buñuel, le Marocain Hamid Bénani dans « *Wechma* » (un chef d'œuvre). Ces films, comme « *Seuils*

interdits », renvoient à toute une problématique actuelle dans la littérature arabe : qu'on se reporte à « *La répudiation* » de Rachid Boudjedra ou à « *Agadir* » de Mohamed Kheïr-Eddine, parmi d'autres œuvres de cette veine qui par delà leur caractère parfois morbide constituent des témoignages sociologiques incisifs.

E) LES INTELLECTUELS.

Comme dans nombre de sociétés, les intellectuels au Maghreb semblent avoir des problèmes. Surtout en Tunisie, si l'on en juge du moins d'après les films. « *Une si simple histoire* », déjà cité à propos des mariages mixtes (car ce sont bien entendu les intellectuels qui épousent des étrangères) et surtout « *Mokhtar* » (1967) de Sadok Ben Aïcha (qui relate le drame d'un jeune écrivain mal à l'aise dans son milieu), insistent longuement sur l'inadéquation d'une classe déchirée entre deux cultures ou écartelées entre « une modernité sans racines et un passé sans avenir » (comme le dit Jacques Berque des intellectuels égyptiens).

Ce problème n'a pas été à ce jour traité au Maroc. Ni en Algérie (dans le scénario du « *Charbonnier* » toutefois une séquence sur le rapport entre fellahs et intellectuels était prévue).

F) LES ÉMIGRÉS.

La question de l'émigration est en train de devenir un thème lancinant du cinéma maghrébin. Un programme composé de films suivants donnerait une image relativement complète de la réalité : « *Mon village, un village parmi tant d'autres* » du Tunisien Taïeb Louhichi (un court métrage de 1972) décrit la saignée que représentent les départs pour le pays d'origine. « *Et demain* » de Brahim Babaï, déjà cité à propos de l'exode rural montre que ce processus débouche souvent sur l'exil. Après avoir cherché en vain du travail en ville, on prend le bateau pour la France. C'est le thème des « *Passagers* » (« *El Ghorba* », 1971, de la cinéaste française Annie Tresgot qui a été financée par l'Amicale des Algériens en Europe) : Rachid, jeune Kabyle, débarque à Marseille puis monte à Paris. Il lui faut tout apprendre d'une société qui ne le reconnaît pas, qu'il ne connaît pas et qui s'apprête à l'exploiter féroce. Moyennant quoi il pourra envoyer de l'argent à sa famille restée au village, un village parmi tant d'autres. Le voilà dans un métro parisien, comme « *si Moh* » (1969), le héros du court métrage marocain de Moumène Smihi. C'est à Ali Ghalem que l'on doit, avec « *Mektoub ?* » (1971), le film le plus précis sur la condition maghrébine en douce France : débarqué comme Rachid et Si Moh du bateau, voilà son héros à la recherche d'un logement et d'un travail. S'il accepte son sort sans broncher, il risque la mort dans un accident de travail. S'il se

bat, il risque l'expulsion comme le héros du second long métrage de Ghalem qui s'intitule « *L'autre France* » (1974). Pourtant les émigrés s'organisent et se battent avec une intensité qui va grandissant, comme le montrent, bien qu'encore timidement « *L'autre France* » d'une part et « *Les uns, les autres* » (1972) d'un autre Algérien, Mohamed Ben Salah (film qui évoque les grèves de la faim en Belgique). Quelques-uns sombrent dans la marginalité : « *Poulou le magnifique* » (1971), intitulé aussi « *Etoile aux dents* » de Derri Berkani en met en scène plusieurs qui vivent de « rêves fous et d'illusions » comme le dit l'auteur. De retour au pays, les émigrés éprouvent la difficulté de se réinsérer dans une société qui a évolué en leur absence : c'est que décrit « *Les paumés* » (1973) de Mohamed Chouikh (que nous n'avons pas vu, mais dans lequel serait condamné, nous dit-on, le principe de la participation des émigrés aux luttes populaires en Europe).

Le film qui relaterait pleinement le développement des luttes des travailleurs immigrés dans toutes leurs dimensions et rendrait compte de leur niveau actuel reste encore à faire.

5. — APERÇUS STYLISTIQUES

Comme nous l'avons précisé dans le chapitre I de cette étude, le cinéma algérien est de loin le plus développé des cinémas maghrébins (et africains). Du point de vue esthétique, c'est lui également qui est parvenu aux meilleurs résultats.

● En effet, le cinéma tunisien, après s'être égaré dans deux impasses : le populisme et l'intellectualisme, n'est pas encore parvenu à se constituer réellement en école nationale. Les styles des metteurs en scène demeurent disparates. Aucun n'est arrivé encore à une pleine maturité esthétique. Les films se ressentent, sauf exceptions comme « *Seuils interdits* », d'influences étrangères, européennes, américaines ou égyptiennes.

● Le cinéma marocain, après avoir donné avec son premier long métrage (« *Vaincre pour vivre* » de Tazi et Mesnaoui) dans le genre « téléphone blanc » avait essuyé deux autres échecs avec « *Quand mûrissent les dattes* » et « *Soleil de printemps* ». Par contre « *Wechma* » (9) par la profondeur de son inspiration et l'austère rigueur de sa forme se situe incontestablement parmi les films maghrébins les plus enracinés dans leur culture et les plus aboutis. Malgré quelques déséquilibres esthétiques (une couleur trop chatoyante et une architecture inégale), « *Mille et une mains* » a, lui aussi, le mérite d'innover dans un cinéma maghrébin et africain souvent trop conformiste.

● Le cinéma algérien se divise quant à lui en deux périodes, comme déjà esquissé antérieurement. De 1962 à 1972, il a produit une quinzaine

(9) « *Wechma* » : traces ou tatouages.

de longs métrages que l'on rassemble sous l'appellation de « cinéma de guerre ». Plusieurs de ces films ont recueilli des lauriers mérités : « Le vent des Aurès », « La bataille d'Alger », « L'aube des damnés », « La voie », « L'enfer à dix ans ». Cependant, leurs styles demeuraient généralement inspirés par des styles étrangers et divergeaient trop pour fonder une école originale. Avec le déclenchement de la « révolution agraire » en 1972 une radicalisation politique est intervenue qui a permis à nombre de jeunes cinéastes qui piaffaient d'impatience à la porte de certaines forteresses bureaucratiques de tourner enfin les films dont ils rêvaient et que souvent ils portaient en eux depuis longtemps. Qu'en une seule année plus de dix longs métrages inspirés par une problématique analogue et apparentés par un style inédit aient fait leur apparition, presque sans crier gare, constitue un phénomène extrêmement positif. En dépit de la diversité, souhaitable, des démarches, la plupart de ces œuvres possèdent des constantes communes qui permettent de bien augurer d'une « révolution culturelle » actuellement en gestation. Ce qui caractérise les tenants du « cinéma djidid », malgré leur division ou leur hétérogénéité, c'est le souci, comme le dit Abdelaziz Tolbi (10) « d'aller au devant des événements pour en précipiter le cours ». Fondamentalement concernés par les perspectives qu'offrent les trois révolutions (agraire, industrielle et culturelle) qui ont été mises en branle dans le pays, les cinéastes se déclarent spontanément partie prenante dans ces processus progressistes. C'est indiscutablement leur volonté d'alignement sur les préoccupations des masses qui leur a fait découvrir des formes d'expression nouvelles et potentiellement populaires (potentiellement parce qu'il leur reste à vaincre les réticences et les réserves de spectateurs conditionnés par l'opium hollywoodien). Instrument de déchiffrement de la réalité, le nouveau cinéma algérien, si Dieu et les autorités lui prêtent vie, semble devoir affirmer dans le concert des jeunes cinémas mondiaux une originalité fondée sur le fait qu'il se veut aussi instrument d'intervention au sein de cette réalité. S'il vient à bout des obstacles qui se dressent sur son chemin, il sera vraisemblablement un facteur décisif dans l'éclosion d'une nouvelle culture algérienne.

Monique et Guy HENNEBELLE.

(10) Cf. « *Le nouveau cinéma algérien* ». Brochure publiée par « L'Afrique littéraire et artistique ». Société africaine d'édition. 32, rue de l'échiquier. Paris.