

ÉLÉMENTS POUR UNE FILMOGRAPHIE MAGHRÉBINE SUR QUELQUES FILMS ALGÉRIENS

Collaborateurs : Christian LOUBET, Lotfi MAHERZI, Jean-Jacques RÉGNIER, Jean-Claude SANTUCCI, Christiane SOURIAU, Jean-Claude VATIN.

Les orientations concurrentes de la production algérienne

Réflexions sur un cinéma détourné

Tous les commentateurs s'accordent pour souligner que le cinéma est l'une des techniques de communication de masse la plus puissante que l'on ait trouvé. Plus puissante encore en Algérie, où le taux d'analphabètes est particulièrement sensible, car pour regarder ou pour voir, aucune capacité intellectuelle n'est exigée. D'après les statistiques de l'ONCIC (1) deux millions d'Algériens voient au moins un film par semaine. Dans très peu d'années, avec le développement des villages socialistes et la généralisation du réseau télévisuel, ce public fasciné par le grand écran comprendra la presque totalité de la population.

Face à cette évolution positive en soi, quel cinéma doit-on utiliser en Algérie socialiste ? Un cinéma lié à la conception qui veut que la seule raison de l'art soit de divertir, ou alors un cinéma didactique, un cinéma considéré comme agent de mobilisation critique ? De la première conception, le film se réduirait à un simple besoin d'évasion et laisserait implicitement croire qu'il ne devrait pas exister d'œuvres s'inspirant de la bureaucratie, de la révolution agraire ou des problèmes de notre quotidienneté révolutionnaire. La deuxième attitude défendue par la majorité des cinéastes algériens insiste sur un cinéma politiquement engagé et populaire, un cinéma où la fonction culturelle l'emporte sur une quelconque logique de rentabilité.

Cela dit, qu'il soit distrayant ou militant, le but est le même, aucun genre utilisé par le cinéma n'est innocent ou neutre en lui-même. En toute circonstance, le cinéma véhicule une idéologie et est utilisé à des fins politiques. De ce fait, il ne pouvait pas ne pas devenir, suivant l'expression d'Etienne Souriau « fait d'Etat ». Il le devient d'abord sous l'emprise coloniale où sa mission première était non seulement de mentir, mais aussi et surtout de faciliter la pénétration de la colonisation en Algérie. Il le sera par la suite, avec la guerre de libération où le cinéma a une mission de propagande révolutionnaire, une mission d'information sur le sens et la portée de la lutte de libération. Il l'est enfin aujourd'hui avec le monopole de la production, l'exploitation et la distribution du cinématographe. Or ce monopole a-t-il rempli son rôle d'agent de mobilisation, a-t-il atteint son objectif de créateur culturel ? Ainsi posé, le problème

(1) Office national pour le commerce et l'Industrie cinématographique.

du bilan de la production cinématographique en Algérie, rejoint le problème d'utilisation sociale et culturelle des moyens de communication audiovisuels.

De l'ensemble de la production nationale, il ressort clairement deux conceptions concurrentes du cinéma algérien : la première conception consiste à développer en priorité une thématique de notre passé révolutionnaire. La lutte de libération doit constituer l'idée centrale du film, celle symbolisant le sacrifice de plus d'un dixième de la population algérienne. La deuxième attitude consiste à faire abstraction de ce passé pour suivre la réalité et la complexité de notre présent révolutionnaire. Des deux côtés, les arguments présentés sont solides, mais leur portée est différente. S'il est compréhensif et légitime de rappeler à la jeunesse algérienne qu'un dixième du peuple algérien s'est sacrifié pour la libération du pays, il est non moins vrai que le recours permanent aux mêmes thèmes ne peut constituer un facteur de diversité, facteur fondamental de toute création culturelle.

Le cinéma ayant pour thème la guerre de libération, tel qu'il a été conçu et produit, comporte des insuffisances et des contradictions. De l'ensemble de cette production se dégage d'abord l'image répétée de culture du héros positif. Le docteur Lazrak dans *l'Opium et le bâton*, Youssef, dans *La nuit a peur du soleil*, Slimane et Ali dans les *Hors-la-loi*, et tout récemment encore Ahmed dans *Chronique des années de braise*, incarnant parfaitement cet héroïsme.

La leçon de ces films est certes puissante et sincère, mais échappe au militantisme, car croire que la glorification et l'héroïsme sont nécessaires et utiles au peuple, nous le disons après M. Lacheraf, « c'est le trahir, c'est le frustrer ». Cette frustration va arrêter l'élan révolutionnaire de 1954, puisque le discours idéologique est clos et s'achève en juillet 1962. C'est un discours fermé sur la réalité contemporaine algérienne.

Dans cette optique, l'histoire est trahie par ce thème renouvelé qu'est l'héroïsme et le passé. Ces éléments vont devenir des idées tabou qui reflètent une situation d'autosatisfaction, jugée comme exempte de contradiction. La vérité historique nous enseigne tout autre chose : le nationalisme algérien uni contre la domination coloniale a connu également contradictions et trahisons. Une réflexion thématique sur ces antinomies aurait apporté des éléments nouveaux et enrichissants au débat sur le nationalisme algérien.

Autre faiblesse : nous assistons à des scènes évoquant des moments spectaculaires de la lutte de libération (grèves, répression, torture) vidées de leur signification historique. Leur argumentation n'est point le produit d'une prise de conscience sociale, mais s'articule sur un fond de motivations psychologiques et sentimentales.

La reconquête de la souveraineté nationale est certes clairement exposée dans la majorité des films, mais cela est-il suffisant ? En adhérant au mouvement nationaliste algérien, le paysan spolié ne répondait-il pas également à son état d'exploitation ? Cet aspect posant le problème de l'exploitation capitaliste est, nous semble-t-il peu ou maladroitement explicité. Aberration ou source de confusion supplémentaire : le coût de production de ces films absorbe tous les fonds du budget annuel et prive par là la réalisation des films à petit et moyen budget ; « l'histoire » filmée, présentée comme une fresque révolutionnaire ou la célébration d'une date historique est en vérité conçue pour rapporter de l'argent plus qu'elle n'en coûte, au même titre qu'une marchandise de consommation courante. Les créateurs et producteurs de ces films se sont contentés de situer la signification de la lutte de libération au niveau de la simple histoire anecdotique des motivations psychologiques des héros et des reconstitutions des batailles. L'ensemble de ces limites auxquelles s'ajoute la logique du profit issue de l'énormité du budget, ont tiré ces films vers un discours nationaliste figé, aujourd'hui anachronique et caduc ; c'est un cinéma, dirait Brecht, « gastronomique ».

Observons maintenant la deuxième conception du cinéma algérien, un cinéma didactique lié aux réalités quotidiennes du pays.

Les partisans de ce jeune cinéma appelé communément « djidid » (nouveau)

étaient conscients que leur production relevait d'une situation politique également « djidid ». La révolution agraire est une entreprise socio-économique qui nécessite et implique un bouleversement des structures féodales dans les campagnes. L'application seule de la charte portant révolution agraire est insuffisante et problématique. Elle doit s'accompagner d'une table rase des mentalités dominantes doublée d'un travail de formation politique et culturelle. Au lendemain de la mise en application de la révolution agraire, de jeunes cinéastes de la télévision et du cinéma allaient exprimer leur adhésion. La création cinématographique ne pouvait rester passive. Une série de longs métrages sur les problèmes de la terre est venue bousculer une décennie de cinéma de la guerre, en révélant de nouveaux talents, de nouvelles formes d'expression, ainsi que de nouvelles préoccupations thématiques.

Ces films ont, pour la plupart, comme idée directrice, la nécessité de la révolution agraire. L'évolution historique qui aboutit à ce besoin est évoquée, soit à partir d'un rappel historique de l'expropriation de la paysannerie par la colonisation et la féodalité nationale (*L'embouchure, les Spoliateurs*), soit à partir de la survivance de la féodalité face à la mise en œuvre de la révolution agraire (*Noua, Le charbonnier, Ettarfa*). Dans l'ensemble de cette production, l'élément colonial est mis entre parenthèses. La nouvelle démarche consiste à connaître le sort et l'exploitation des paysans après l'indépendance. « Le colonialisme est mort, bien mort, il faut partir en guerre contre les colons actuels », proclame l'auteur des *Spoliateurs*. L'histoire de *Noua*, est résumée en une phrase par son réalisateur : « Monsieur Joseph, le colon est parti, mais Si Hadj Taha le féodal est resté ». Tous les auteurs de ce cinéma évoquent le processus dialectique qui aboutit inéluctablement à la mise en œuvre de la révolution agraire. Ceci est le premier apport du cinéma dit « djidid ».

Le second aspect positif, est le refus de ses créateurs de s'exprimer dans un langage standard. C'est le refus de la règle du cinéma de consommation, du cinéma digeste. Il s'agissait en fait d'opposer un langage particulier, original — il est vrai avec des faiblesses — à un discours sans réplique du cinéma de la guerre. En défendant le cinéma né de la révolution agraire, il est exclu pour nous de tomber dans un quelconque manichéisme cinématographique qui n'a rien à voir avec une critique constructive. Il est aussi aberrant de faire abstraction de notre lutte de libération. Mais il ne s'agissait pas non plus pour nous de défendre dans les grandes salles d'Alger, des films faits en quadriphonie, avec des grandes vedettes, de grandes équipes techniques et de grands budgets. Il s'agissait de défendre — voudrions-nous démontrer — la part de création artistique, de recherche thématique et d'invention, indispensables à toute dimension culturelle du film de fiction.

Comment se porte aujourd'hui ce cinéma ? Suit-il de près, comme le proclament ses créateurs, « la réalité profonde et spécifique du pays », ou bien assistons-nous à un retour vers l'ancien cinéma répertorié en folklore guerrier et nationalisme « fallacieux » ? Si l'on juge par les longs métrages produits depuis 1973, (*Libération, Patrouille à l'est, Zone interdite, Chronique des années de braise*, et tout récemment *Les nomades et le Vent du Sud*), il ne semble pas que ce jeune cinéma connaisse une continuité bien que les thèmes de la femme algérienne et de la révolution algérienne soient présents dans les deux derniers films. Mais il reste qu'à la différence des longs métrages nés de la révolution agraire, ces thèmes pour importants qu'ils soient ne véhiculent pas, nous semble-t-il, le même apport culturel et politique.

Alors pourquoi ce grand retour vers le passé nostalgique ? Pourquoi le cinéma militant est-il reçu et conçu comme un cinéma de circonstance et d'occasion ? Ce malaise est-il propre au cinéma, ou concerne-t-il l'ensemble des secteurs de la vie culturelle ? Force est de constater que l'ampleur de ce malaise est général à la majorité du secteur culturel, malaise que l'ensemble des créateurs sent bien, même si certains responsables ne veulent pas l'admettre.

Quelques images de ce malaise : malgré des progrès appréciables dans l'organisation et l'approvisionnement des films, la programmation de l'ONCIC, encouragée il est vrai

par les Assemblées populaires communales (APC) qui préfèrent faire marcher les salles plutôt que les films, reste essentiellement une programmation de divertissement et de grands spectacles. Le public algérien fasciné par ce genre de film y répond favorablement et boude systématiquement la production nationale. La télévision, elle, fabrique tous les soirs, et cela de façon industrielle, des schémas de vie à l'encontre de l'option socialiste du pays, véhiculés par d'interminables feuilletons libanais, égyptiens et autres Dr. Welby. Nous assistons, dirait un éminent sociologue, à une véritable colonisation des loisirs par la télévision. Dans le domaine de la diffusion et de production littéraire, le gros effort de la SNED reste condensé dans un *remake* livresque du Moyen-Orient. Rares sont les œuvres qui contribuent à une vulgarisation culturelle et politique. Quant au circuit ciné-club tel qu'il est conçu actuellement il comporte des insuffisances et des erreurs politiques. Des contraintes non négligeables — bureaucratie, carriérisme — aux objectifs de la charte proclamée lors du congrès de Metlili (Oasis), étouffe tout épanouissement du phénomène.

Ce constat d'échec ainsi posé, n'est-il pas possible au-delà de ce bilan négatif de poser autrement le problème ? Pourquoi le cinéma, la télévision, le livre, le ciné-club qui sont des éléments fondamentaux, les formes les plus modernes, les plus influentes, les plus sensibles de communication des masses, sont-ils ainsi détournés de leur but formateur et mobilisateur ? Il convient d'apporter une réponse plus sérieuse que ne le font les déclarations survalisantes et les propagandes des responsables culturels.

Le manque de scénarios, le goût du public pour les films faciles, la défaillance d'une infrastructure cinématographique sont évidemment des phénomènes négatifs, mais ils ne déterminent aucunement la situation de l'ensemble d'une politique culturelle en crise. D'ailleurs, celle-ci, n'est-elle pas que le reflet spécifique d'une certaine confusion idéologique mal éclairée ?

Lofti MAHERZI.

La voie.

de Mohamed Slimane RIAD.

Dir. de prod. Aït Si Selmi.

Réalisation et scénario de M. S. Riad.

Adaptation et dialogues de D. Mognani.

Assistants : Bouamari et Laradji.

Opérateur : R. Merabtine.

Son : S. B. Dahmane.

Musique : F. Lemarque.

Acteurs : Choukrani, Agoumi, Hamdi, etc...

Noir et blanc. — 1 h 45. — ONCIC 1968.

Pendant la guerre d'Algérie, l'administration française avait organisé tout un système de camps de regroupement, de concentration et d'internement fonctionnant à plusieurs niveaux : une sorte de goulag. Plusieurs films les évoquent (cf. *Le Vent des Aurès*). Mais dans *La Voie*, Slimane Riad qui fut personnellement interné pendant 5 ans (comme 200 000 Algériens), a voulu donner un témoignage. Ce film est essentiellement un documentaire reconstitué sur la vie de quelques-uns de ces « centres ». Une structure narrative qui s'articule autour des rencontres et des récits de quelques hommes individualisés, permet de suivre, sans trop de mal, l'itinéraire dans l'archipel. Il est vrai que la construction reste trop complexe, artificielle et laborieuse.

Le film, comme le fut la guerre, est l'histoire d'un douloureux cheminement dans la Voie d'une libération. Pour ceux des camps, tous les moyens de la résistance devaient être exploités : défense et revendication du patrimoine culturel (théâtre,

alphabétisation, etc...), grève de la faim, tentatives de fuite (les tunnels : une autre « voie »), ou au minimum, actions passives de résistance héroïque sous la menace des gardiens armés. Il fallait constamment organiser et réorganiser les hommes, éventer les trahisons, établir et rétablir les contacts.

A l'extérieur la lutte de libération continue et progresse. Seul lien des « enfermés » avec l'extérieur, le transistor les informe. Une Voix surtout, celle du général de Gaulle en ses discours périodiques — de la Paix des Braves à l'Autodétermination — traduit le succès de la rébellion et marque les tournants du conflit. A travers ces discours apparaît, de plus en plus nettement, l'issue.

Le Verbe du Général d'une part, l'action souterraine d'autre part : entre ces deux instances la police du camp et l'armée interposent leurs gestes et déterminent le cours de la longue captivité qui connaît alors des variantes : changements de lieu ou de régime. Enfin à l'occasion des discussions de chambrées, tel nouveau évoque pour les autres les anciennes prisons, et s'insèrent dans le discours principal des digressions qui le complètent pour que s'établisse à nos yeux la topographie complète du système des camps.

La vie des hommes révèle à la fois les capacités d'adaptation et de résistance d'une part et d'autre part les modalités de l'oppression et de l'ordre militaire. La brutalité n'est pas absente d'un film pourtant sobre à l'égal d'un document d'actualité. On y voit aussi de mauvais Algériens trahir et des appelés français sympathiques.

L'œuvre flotte un peu entre « document » et narration, froid constat et histoire d'hommes auxquels on peut s'identifier. Mais c'était un film nécessaire et qu'il fallait réaliser, assez longtemps après les faits pour éviter la passion, mais pas trop tard afin d'en garder la juste mémoire. La théâtralité, le bavardage, la musique « populaire » mais parisienne de F. Lemarque ne sont que des défauts mineurs.

Slimane Riad, né en 1932, a débuté à la RTF en 1954, puis en Algérie à la RTA après sa sortie des camps. Après deux court-métrages il tourne *La Voie*, et en 1972 *Nous reviendrons* (co-production avec ONCIC-OLP) sur le problème palestinien en Israël. Avec *Vent du Sud* il s'affirme en 1975 comme l'un des plus sûrs espoirs du cinéma algérien par sa maîtrise technique et la rigueur de sa réflexion politique.

Ch. L.

Hassan Terro.

de M. Lakdar Hamina.

Prod. OAA.

Réalisation : M. Lakdar-Hamina.

Scénario : Rouiched d'après sa pièce.

Opérateurs : Lakdar-Hamina, Bouziane, Farès.

Son : Olmi.

Acteurs : Rouiched, Keltoum, Hassani, etc...

1968. — Noir et blanc. — 1 h 30.

Petit bourgeois couard et hâbleur, Hassan arrêté à la suite d'un malentendu devient malgré lui une sorte de héros qui se « révèle » en prison : parce qu'on l'a pris pour un terroriste dangereux, il endosse le rôle et devient un véritable partisan.

La pièce à succès de Rouiched a été portée à l'écran par Lakdar-Hamina mais elle reste essentiellement théâtre (dialogue, mime) filmé. Le réalisateur s'est effacé derrière le scénario de l'acteur.

Le numéro d'acteur de Rouiched est intéressant mais l'humour est trop appuyé, les grimaces excessives, l'imbroglie exagéré, les « chutes » trop soulignées.

Ce film finalement médiocre a obtenu un très grand succès en Algérie. C'est

sans doute à cause de la célébrité de Rouiched (comparable à de Funès en France). Mais c'est aussi pour deux autres raisons plus profondes. D'abord en 1968 il devient possible de rire sur le thème de la guerre de libération et de désamorcer le caractère dramatique de cette thématique en passe de donner lieu à des conventions et à des poncifs. Mais il faut admettre aussi que l'œuvre (pièce ou film) se livre à un deuxième niveau, selon une lecture plus fine, comme une apologie de la petite bourgeoisie attentiste. Quasi absente de la lutte de libération, elle a réussi pourtant à croquer les marrons tirés du feu par d'autres. Hassan serait le héros silencieux et caché d'une majorité dont l'activité fut celle de la onzième heure... Son succès, à l'heure de la nouvelle société, n'est pas exempt d'ambiguïtés.

M. Lakdar-Hamina avait réalisé, outre de nombreux courts métrages dès l'époque du maquis comme le célèbre *Yasmina*, le premier grand film algérien, *Le Vent des Aurès*, en 1966. Né en 1934, il dirigeait l'Office des Actualités Algériennes qui produisit le film. On sait qu'il a connu depuis un grand succès international mérité par la qualité de ses dernières œuvres. On sait aussi que son orientation idéologique et stylistique est vivement contestée par la nouvelle génération.

N.B. M. Badie a donné une suite très médiocre aux aventures de Hassan Terro (*L'évasion de Hassan Terro*, 1974).

Ch. L.

Noua.

Film Algérien réalisé par Abdelaziz Tolbi (1972).

Scénario et dialogues de A. Tolbi d'après une nouvelle de Tahar Outar.

Chef Opérateur Nouredine Adel. Montage : A. Meddad Rezzab.

Son : Chaoui.

Noir et blanc : 90 mn.

Production : RTA Alger. Format : 16 mm — gonflage en 35.

Diffusion : ONCIC Alger.

Interprétation : non professionnels.

Ce film réalisé au départ pour la télévision algérienne et distribué par la suite par l'ONCIC retrace, à travers le destin d'une jeune fille pauvre, la dépossession des paysans sous l'effet conjugué du pouvoir féodal et de l'autorité coloniale, et le dépérissement progressif d'une communauté rurale jusqu'à éclatement de l'insurrection armée en 1954. L'histoire que met en scène A. Tolbi pour illustrer ce sujet est le récit de l'idylle entre Noua fille d'un taleb, et Djebar fils de famille pauvre, promis à un bonheur naturel dans un douar qui semble être le refuge type des valeurs ancestrales et de la simplicité des mœurs. Pourtant, aussi isolé et aussi pauvre qu'il soit, ce village ne pourra résister à l'emprise implacable d'un féodalisme allié au pouvoir colonial, et responsable dans une certaine mesure du maintien et des abus du colonialisme. Dans cet ordre social fait de spoliation, d'arbitraire et d'injustice, le destin de Noua ne lui appartient plus et de même que le père de Djebar ne pourra préserver sa parcelle de terre contre l'appétit insatiable et cynique des féodaux, Noua ne pourra se protéger contre les violences impudentes des jeunes nantis. Après avoir été abusée par les fils de riches possédants, ceux-là même qui dépouilleront complètement le père de Djebar à coups d'impôts et d'endettement, avec la complicité de la puissance coloniale et des autorités locales, Noua sera rejetée aux côtés de Djebar, dont elle partagera la révolte individuelle avant de s'engager dans l'épreuve inéluctable, la seule qui fera justice, la révolution armée. Asservissement, prise de conscience, révolte, ce sont les trois états qui jalonnent l'itinéraire de cette héroïne, et qui symbolisent également les trois moments historiques du peuple paysan algérien

que A. Tolbi a rassemblés dans une vision saisissante, parfois lyrique et même militante. Derrière la peinture de la vie quotidienne d'un village dans les années qui précèdent le déclenchement de la guerre de Libération, on perçoit bien que l'auteur confère à son œuvre une portée politique plus profonde et plus actuelle : notamment que la lutte des classes perdure au-delà des clivages sociaux opérés par le système colonial, et que la révolution agraire qui vient d'être lancée par le gouvernement au moment de la réalisation du film ne peut être que la suite logique et légitime de la révolution armée, et qu'elle seule peut donner à l'indépendance son véritable sens; allusion d'autant plus frappante que, hormis l'évocation intermittente du colonisateur, le film tourné sans acteur professionnel, sans décor, et sans maquillage, laisse au spectateur l'impression que le passé reste encore vivant et que rien n'a tellement changé depuis l'indépendance dans ce village : ni les paysans, ni les paysages, ni les situations... Notamment en outre, que le mouvement révolutionnaire du peuple, dépeint comme la principale force du soulèvement nationaliste, n'est pas à l'abri d'une éventuelle récupération par les classes possédantes : l'allusion aux motivations que reconnaît pour les jeunes cadres diplômés le soutien financier de la bourgeoisie au FLN — acquérir une légitimité historique et se ménager des places futures dans la hiérarchie du pouvoir — est à cet égard très significative.

Sur le plan artistique, *Noua* est exemplaire, et on se doit de rendre hommage au réalisateur algérien, pour nous avoir livré avec peu de moyens financiers et techniques, mais avec le seul recours aux paysans-acteurs et surtout un grand talent, un film d'une beauté et d'une sincérité remarquables. Mis à part l'illustration musicale qui dans la deuxième moitié du film cadre assez mal avec l'image, tout y est de qualité : la beauté des prises de vues, la lumière des paysages et des personnages, l'enchaînement harmonieux ou contrasté des scènes de la vie rurale, selon qu'elles s'inscrivent dans le temps et l'espace traditionnel ou colonial : hormis quelques passages lyriques dans l'évocation de la réalité paysanne, tout y est d'une grande sobriété : A. Tolbi n'affectionne pas les discours, et sa caméra préfère s'arrêter sur les gestes les plus humbles, les objets et les mots les plus simples, pour exprimer les valeurs élémentaires telles que le travail, la vie et l'honneur. En somme, un film qui gagne à être vu et connu davantage, tant il représente une leçon de courage sur le plan de la création et de la critique en matière de télévision, et de talent sur le plan de l'art cinématographique.

J. C. S.

Tahia ya didou !

de Mohamed Zinet.

Production : APC d'Alger. — Distribution : ONCIC.

Réalisation de Mohamed Zinet.

Adaptation et dialogues de Momo sur un scénario de Zinet.

Opérateur : Ali Marok.

Musique chaabi : Hadj M'Hamed El Anka. Avec la fanfare de l'ANP.

Poèmes de Himoud Brahimi.

Interprètes : Zinet, N. Draï, S. Naceur, « Momo » (H. Brahimi).

Couleurs. — 2 heures. — 1971-75.

Inédit en France.

Un couple de touristes en France découvre Alger. C'est l'occasion d'une évocation de la ville pleine d'humour et de sensibilité, rythmée par les interventions du poète inspiré de la Casbah, « Momo ». Les traditions, mais aussi la modernisation; l'exotisme oriental mais aussi l'industrialisation rapide : voilà les données d'une situation dont le constat aurait pu constituer un documentaire. Mais Mohamed Zinet, avec l'aide de

« Momo », transfigure le document par le montage, l'éclairage, le rapprochement cocasse, l'humour furtif, l'utilisation des dialectes et des accents, les cadrages étranges, les angles insolites, la musique ironique. Tout concourt à faire de cette promenade dans Alger une quête du sens caché des choses du quotidien. Démarche qui s'inscrit quelque part entre le Vigo de *A propos de Nice* et le Fellini de *Roma*. Avec quelque chose de Tati.

Puis brutalement le film bascule. Dans un café Simon, le touriste, reconnaît un Algérien et dans de brèves séquences très brutales, nous nous souvenons avec lui du temps de la violence et de la torture. Simon panique. Mais Mohamed n'a pas bougé, il est maintenant aveugle. De toute façon, si la torture s'est inscrite dans sa chair, il n'y aura pas de vengeance. L'avenir appartient à ces enfants de la casbah, comme son fils qui le guide. Il a payé pour cela.

Zinet est un enfant de la balle, acteur depuis l'âge de 9 ans. Au cinéma le public français l'a découvert avec *Dupont-La-joie* puis *Le bougnoule* (1). Il avait aussi joué dans un film de Vautier (*Les trois cousins*). Dans le domaine de la réalisation il fut assistant pour *La Bataille d'Alger* et voici son premier film. S'il n'est pas exempt de faiblesses, de facilités et de longueurs (2 heures), il reste très attachant par l'originalité du propos, la finesse et l'extrême attention accordée aux êtres et aux choses. Le cinéma algérien trop longtemps porté aux démonstrations simplistes, au didactisme schématique trouve ici une expression totalement nouvelle qui ne doit rien, par ailleurs, au cinéma « djidid ».

Le film a connu d'invasibles difficultés pour sortir, ayant été au départ une commande de la municipalité d'Alger, c'est récemment que l'ONCIC l'a pris en charge. Réalisé en 1971 il sortit en 1975.

Ch. L.

Le Charbonnier (El Fahâm).

Scénario et réalisation : M. Bouamari.

Photographie : D. Boukerche.

Son : R. Bouafia.

Montage : A. Madoui.

Acteurs : Youcef, Fettouma.

Noir et blanc, 1 h 40, ONCIC, 1972, arabe.

Scénario.

Après l'indépendance, dans un milieu de ruraux marginaux et désadaptés; (forestiers) un couple, entouré de deux enfants (garçon et fille), lutte pour survivre dans une Algérie en pleine mutation. Ce récit suit les efforts entrepris pour rompre l'isolement et le dénuement d'une Algérie de l'intérieur et tenter de s'intégrer à l'Algérie de la modernité, du Nord, des villes. Trois lieux successifs marquent la progression : l'univers domestique constitué d'une masure et d'une cour enclose près de la forêt où travaille le charbonnier, le village régi par la *jemâ'a* sous l'influence d'un propriétaire-notable-profitier, la capitale, Alger, régie par les bureaucrates qui ont oublié jusqu'aux visages de ceux avec qui ils ont combattu pendant la guerre. Ainsi cet homme originaire du village, et qui a « réussi » en tant que serviteur du tout puissant Etat rejoint le notable du village dans son dédain des paysans, des non

(1) On retrouve dans *Le Bougnoule* tourné en 1974 par D. MOOSMAN (d'après le roman de R. JEAN *La ligne 22*) le même type de construction que dans *Tahia ya didou* : le trajet du bus est décrit minutieusement puis le film bascule à partir d'une rêverie du travailleur immigré qui revoit son pays et tout un paysage intérieur, avant de revenir brutalement au réel. Mais ici, au contraire, c'est le flash back qui est « paisible » et la conclusion du film brutale et tragique. Et les significations profondes des deux films se rejoignent.

productifs et dans son désir manifeste de se placer désormais au-dessus d'une plèbe qui se prétend des droits, sans doute parce qu'elle croit avoir fait à elle seule la révolution. Autres personnages intervenant dans le déroulement de l'action : l'instituteur, les déléguées de l'Union nationale des Femmes (UNFA). Et au-dessus la voix officielle transmise par radio qui présente la révolution agraire comme la solution de tous les maux.

Problèmes.

Citons d'abord celui d'un monde silencieux, enfermé dans sa vie fruste et coutumière, celui de charbonnier dont les ressources deviennent de plus en plus précaires, au fur et à mesure où les bouteilles de gaz remplacent le charbon de bois au village, où le garde-forestier multiplie poursuites et tracasseries. La femme peine de son côté pour transformer la terre en poterie, et nourrir les siens d'autre farine que de glands. Et le labeur pénible de tous ne produit que de maigres éléments de survie. La ségrégation patriarcale des rôles de la femme et de l'homme renforce l'isolement de chacun, interdit de sortir du cercle. La brutalité tient lieu de moyen de communication et les voix d'Oum Koulthoum et du Président de lieu avec l'extérieur. Et la *djemâ 'a* est là pour faire en sorte que les règles perdurent.

Mais le cercle se rompt, car le changement pénètre et avec lui le film bascule. La femme se révolte en renversant la marmite, à l'image des soldats turcs entrant en rébellion. Elle recherche un travail salarié, et par là une émancipation d'un type nouveau. Le charbonnier de son côté cherche à sortir de son état. Il part pour Alger, échoue dans sa quête faute de soutien et rentre au village. Il a manqué ce que sa femme, elle, réussit. Transgressant les interdits, notamment celui de sortir ou de prendre une initiative sans autorisation masculine, elle trouve de l'embauche dans une usine de textile. Ainsi obtient-elle les moyens de scolariser ses enfants, d'améliorer le niveau de vie familial, de faire à son tour la cuisine au gaz. Face à un mari condamné à reprendre une occupation devenue sans profit, elle franchit le barrage de l'intégration économique. Mais l'homme suit bientôt la même voie à sa façon. D'abord hostile, puis réticent, il manifeste son acceptation du nouvel état de choses en dévoilant sa femme en public.

Ce film fort, dépouillé, a le mérite d'être assimilable par tout spectateur. L'accueil qu'il a reçu en Algérie le prouve amplement. Sans concession au folklore, sans beaucoup de symbolisme, sans commentaire — les dialogues sont rares, les silences nombreux et n'en prenant que plus de valeur — M. Bouamari a réussi à dire ce qui lui tenait à cœur et à le faire saisir.

C. S.

Sueur noire.

De Sid-Ali Mazif.

Dir. de prod. Hadidouche.

Scénario, adaptation : A. Hamid et S. A. Mazif.

Réalisation : S. A. Mazif.

Opérateur : B. Tourqui.

Montage : Dadouz, Benellal.

Musique : Wahid.

Noir et blanc. — 1 h 40 — ONCIC 1972. — Inédit en France.

Acteurs : Kitouni Hosni, Ziani Boucherit, etc...

L'action commence au Collège d'où est renvoyé Amine Boularès pour s'être battu avec un Européen. Le jeune homme est contraint de travailler à la mine où son père

contremaître le fait embaucher. Il y découvre la nécessité de la révolte. La décision de fermer certains puits et de licencier des travailleurs entraîne une vive réaction de ceux-ci. Mais leur grève échoue et la répression restaure l'ordre colonial et capitaliste. Désormais la seule issue est la lutte de libération nationale : Boularès participe à un attentat contre le directeur de l'usine et prend le maquis.

L'intérêt du film réside dans l'analyse du fait colonial dans ses diverses manifestations : c'est le même pouvoir qui opprime à l'école (dressage, sélection), à l'usine (normes, rétributions, décisions imposées), et au village (brutalité de la répression). Il n'y a que deux attitudes possibles : s'incliner (c'est-à-dire collaborer, s'humilier en échange d'un avantage mineur comme le fait tel collègien mouchard ou le père de Boularès, contremaître) ou résister (c'est-à-dire défendre son droit par l'action revendicatrice qui peut devenir violente).

La répression se manifeste à tous les niveaux : elle nous est montrée concrètement (subtile au collège, plus forte dans le travail de la mine, violente dans les ratonnades et les interrogatoires lors de l'intervention policière). En face, on assiste à l'escalade dans la riposte toujours motivée, seule issue « légitime ». L'insurrection de la Toussaint, qu'annoncent les journaux prend son véritable sens de réponse à la violence coloniale. La bombe que pose le groupe de maquisards pour tuer le directeur de l'usine n'est que l'ultime réponse à la répression qui a suivi une juste revendication.

Lors de la grève, la position ambiguë des syndicalistes européens est mise en relief : c'est la « trahison » d'une gauche inconséquente où se révèle le corporatisme du « petit-blanc » qui tient à ses privilèges. Les délégués sont soucieux d'éviter la contestation du système et voudraient arranger les choses avec quelques accommodements matériels. On est ramené ici à un problème plus général qui donne au film un autre impact au-delà de la situation particulière des mines de l'Ouenza en 1954. Faut-il y lire en filigrane la critique d'une certaine industrialisation et de ses résultats en 1971 ou simplement la critique de gauche d'un syndicalisme traditionnel ?

L'affrontement du Père et du fils exprime métaphoriquement la fin d'une époque et le « passage » d'une génération à une autre, celle des fils de la Toussaint. Il se concrétise dans une séquence de rencontre à la fin de la grève et avant que Boularès ne manifeste son engagement au maquis en participant à l'attentat.

Ce film compliqué, aux rebondissements trop nombreux, souffre d'avoir été conçu comme un feuilleton. Les effets sont très appuyés et soulignés par une musique parfois excessive (mais parfois bienvenue; ainsi la trouvaille rythmique de la séquence de l'attentat). S. A. Mazif s'inscrit dans la ligne d'un réalisme socialiste un peu trop didactique mais efficace et — heureusement — nuancé. Entre le héros positif et ses repoussoirs il y a quelques personnages « gris ». La structure du film met très bien en évidence l'articulation des éléments du système colonial et les engrenages de l'inévitable révolte de libération nationale. Le principal mérite de cette œuvre est finalement dans l'analyse politique rigoureuse qui lie l'exploitation coloniale au capitalisme dont elle est le stade suprême.

S. A. Mazif est l'un des rares réalisateurs formés à Alger par l'éphémère Institut du Cinéma. Il avait réalisé déjà six courts métrages. Depuis lors il a signé *Les Nomades* en 1975 où il montre la révolution agraire avec la même clarté d'analyse mais aussi, hélas, une grande lourdeur didactique.

Ch. L.

Zone interdite.

de Ahmed Lalleu.

Scénario et réalisation A. Lalleu.

Opérateur : N. Guenifi.

Assistant : Ali Sria.

Régie : M. Bellil.

Montage : Yazid Khodja.

Acteurs : S.A. Agoumi, Belhadj, S. Hilmi.

Couleurs, 1 h 40, ONCIC, 1972, arabe.

Zone interdite est un film ambitieux et raté. Telle pourrait être la formule banale d'un spectateur intéressé mais demeuré sur sa faim. Jugement expéditif qu'il convient de nuancer aussitôt. Car, si l'on perçoit bien le propos du remarquable réalisateur de *Elles* — auquel il a fallu six pleines années pour obtenir de passer du court au long métrage — on saisit en même temps l'écart entre les moyens mis en œuvre et le projet initial.

« L'histoire » de *Zone interdite* est avant tout celle d'un individu au moment où se déclenche la guerre de libération. Un homme, jeune, marié à la fille d'un commerçant aisé et respectueux du code traditionnel, étouffe entre son échoppe de réparateur de radio située en face de celle tenue par son beau père, une femme illettrée et des enfants dont l'un malade, meurt victime des pratiques talismaniques et des recettes de bonne femme. Passant de cette société algérienne figée à son autre extrême, il se retrouve par la grâce d'un *M'Tourni*, ami d'enfance qui se fait passer pour italien et roule en voiture de sport, au sein du milieu pied-noir qui ne peut que le rejeter. La leçon est claire, ni le passéisme, ni l'intégration à la pseudo-culture du conquérant ne peuvent représenter des issues. Reste le combat libérateur et modernisant, restent les paysans et les ouvriers alliés dans une même opposition, reste l'armée de libération, mobilisatrice, unificatrice et la seule susceptible d'aider un peuple à se libérer. Le « héros » dont le père a pris les armes dès 1945, décide de rejoindre son village, d'où il gagnera les montagnes, le « maquis ».

Le film, en réalité, n'est ni si limpide ni centré sur un seul personnage. Il bascule bel et bien en son milieu et à la description subtile et vive du petit monde urbain artificiel des colonisés cherchant à se faire passer pour colons succède un montage plus lourd, plus heurté, dont les éléments ne sont pas toujours suffisamment bien composés, ajustés, montés pour être compris d'emblée. En fait, c'est un village de montagne (thème cher au jeune cinéma algérien. Cf. *l'Opium et le bâton, l'Héritage*) qui retient le cinéaste. Communauté d'hommes séparés par les convictions, les situations et les statuts, où une femme tente de mener le combat contre l'opresseur extérieur et l'oppression intérieure des mœurs et coutumes. Enclave tirée à hue et à dia, opprimée par un caïd et un marchand qui a pignon sur rue en ville (le beau-père du « héros » de la première partie), brimée par un garde-champêtre à leur solde et relais des gendarmes français venus sur place faire lever l'impôt. Groupe sorti de sa nuit par la venue des « hors la loi », qui détruisent l'ordre ancien, éliminent le garde-champêtre et favorisent la prise de conscience politique.

L'armée française intervient alors et son action laisse entendre un déroulement que nous connaissons déjà, répressions coloniales et réactions libératoires enchaînées non sans à-coups ni hésitations.

Nous sentons ce qui a retenu A. Lalleu : tenter de dresser un état de la société algérienne, aux alentours de 1954 (Classes et clans affrontés, villes et campagnes non reliées, Français et Algériens irrémédiablement séparés) d'une part, et montrer les difficultés de la détermination, pour celui pris aux mirages du confort et de la facilité, d'autre part. Faute de ressources suffisantes ou trop bridé, l'auteur n'a pu

mener sa réflexion jusqu'au bout. D'où cette impression de deux histoires parallèles, et que l'introduction de bandes d'actualités, d'images de guerre destinées à situer le récit dans son contexte historique ne parvient pas à faire servir une seule et même démonstration. Il reste à souhaiter au cinéaste de disposer de conditions plus favorables pour mettre mieux en valeur ses qualités, une grande sensibilité, un sens aigu de l'observation, une juste compréhension des êtres. L'Algérie immédiatement contemporaine devrait lui en offrir l'occasion.

J.C. V.

Patrouille à l'est.

de Amar Laskri.

Dir. de prod. : L. Sakhri.

Scénario et réalisation : Amar Laskri.

Assistant : M. Bousmari.

Opérateur : N. Guenifi.

Montage : R. Dadouz.

Musique : M. Boudjemia.

Noir et blanc. — 1 h 45. — ONCIC 1972 (sortie 1974).

Inédit en France.

Acteurs : Hadj-Smain, M. Hamdi, H. Benzerari, B. Hadjaj, M. Nacef, etc...

Une patrouille de maquisards convoie vers la Tunisie, à travers la zone interdite et la terrible ligne Morice, un officier français prisonnier. L'histoire se déroule en quatre journées qui « découpent » l'action. Le réalisateur s'attache surtout à rendre manifeste l'insertion du petit groupe de « djoundi » dans le « milieu ». Le film est souvent proche du documentaire : on y voit le travail des paysans et des bergers, la vie quotidienne d'un douar, l'école coranique etc... Le rapport intime des combattants à la société qui les secrète est particulièrement concrétisé dans les séquences de l'accueil à la Mechta où une vieille paysanne les nourrit et les héberge. Il se noue aussi dans ces retours en arrière ou ces inserts qui permettent de situer chacun des partisans dans son histoire et ses relations personnelles. Pris dans leur individualité mais aussi représentatifs de tout un peuple, ces hommes se meuvent au maquis comme des « poissons dans l'eau ».

Laskri a su éviter les pièges du spectaculaire et ceux du pathétique. Il a habilement joué des ressorts du drame et du suspense en particulier lors d'une poursuite (les maquisards rejoignent les Français qui ont emmené les hommes d'un village), d'un combat (au rythme saccadé rendu par les accélérés et les zooms) ou du passage de la ligne Morice. Dans cette très belle séquence, de subtils effets de nuit où s'inscrivent brutalement les éclairs meurtriers, un contre-point très travaillé de la bande son (avec des sonorités violentes, des ruptures et des silences tendus), tout un travail minutieux de cadrage et de rythme donnent la mesure d'un acte terrible accompli par des hommes simples. On sent ici l'influence du meilleur cinéma soviétique.

Pas de manichéisme outrancier : le prisonnier français est montré sans mépris, ni emphase. Il est que ces séquences mettent surtout en relief la magnanimité de ceux qui l'escortent et le traitent du mieux possible. La patrouille sera décimée alors que le but est proche mais un jeune berger prendra le dernier relai pour mener la mission à son terme : d'autres hommes d'ailleurs se lèvent.

Laskri (né en 1942), a passé plusieurs années de sa jeunesse dans les maquis et son film est celui d'un témoin. Formé en Yougoslavie, il est devenu (après trois courts métrages) un cinéaste au métier assuré. *Patrouille à l'est* a coûté environ 110 000 d. ce qui est un très petit budget. Tourné en 1971, il n'a pu sortir à Alger qu'en 1974 à

cause de difficultés administratives engendrées par la bureaucratie du système. Le montage très travaillé (itinéraire avec retours en arrière; composition de séquences sophistiquées); la bande-son qui donne une ambiance de guerre et complète plus qu'elle ne souligne l'image; le recours au gros plan pour individualiser au maximum une histoire qui est montrée par ailleurs comme celle de tout un peuple : tout cela fait de ce film l'un des meilleurs témoignages sur le maquis et en même temps l'une des réalisations techniquement les mieux accomplies de la production algérienne. Il vieillira pourtant parce qu'il reste trop schématique, trop didactique, trop « unanime », trop grandiloquent. La technique apparaîtra trop appuyée, on ressentira le manque d'ellipse et de nuances. Déjà en 1974 le public ne l'a pas accueilli comme il l'aurait fait quelques années plus tôt.

Laskri qui se réclame d'un cinéma révolutionnaire et avoue une option socialiste, tourne en ce moment son 2^e long-métrage dont on peut attendre le meilleur. Mais il ne faut pas oublier que *Patrouille à l'Est* est l'œuvre d'une équipe qui doit beaucoup aux acteurs, au monteur (Dadouz), au caméraman (Guenifi) et au musicien (Boudjemia).

Ch. L.

Chronique des Années de Braise.

Algérie, 1975.

Réalisation : Mohamed Lakhdar-Hamina d'après une histoire de M. Lakhdar-Hamina.

Scénario et dialogues : M. Lakhdar-Hamina, Tewfik Farès, R. Boudjedra, Ph. Marcello-Gatti.

Musique : Philippe Arthuys.

Production : ONCIC.

Interprètes : Jorgo Voyagis, Mohamed Lakhdar-Hamina, Larbi Zekkal, Cheikh Nouredine, Hassan Hassani, Sid Ali Kouiret, Leila Shenna, François Maistre, M. Sissani, Taha El Amiri, Abdelhalim Rais, Keltoum, Brahim Hadjaj, les enfants Lakhdar-Hamina.

Durée : 175 mn.

Il faut parler de *Chronique des années de braise*. C'est le premier film issu d'un pays du Tiers monde à avoir obtenu la Palme d'or du festival de Cannes. C'est, et de loin, la plus grosse production de toute l'histoire du cinéma algérien. C'est aussi l'œuvre la plus ambitieuse de son auteur, Mohamed Lakhdar Hamina, considéré, depuis *Le Vent des Aurès et Décembre*, comme le « cinéaste officiel » de son pays. Pour toutes ces raisons, il faut parler de ce film. Et pourtant, il laisse terriblement insatisfait.

MLH a voulu dresser, en quelque 3 heures, un tableau de l'Algérie dans les quinze dernières années de la colonisation : naissance non pas d'une nation, mais d'une certaine forme de nationalisme, qui entrera dans l'histoire en 1954 (c'est l'aboutissement du film). Deux figures émergent d'une multitude de personnages secondaires : celle du héros principal, paysan pauvre poussé à l'exil par la sécheresse et qui suit un itinéraire géographique (excluant les grandes villes, notons-le) et politique compliqué, itinéraire qui, de la révolte confuse, le mènera à la lutte armée. Celle de Miloud, le barde-prophète-poète « fou », qui ne se contente pas de scander ou de commenter l'action, mais qui la provoque et qui, en tout cas, montre le chemin de la lucidité (« Réveillez-vous, ô gens de la cité ! »).

Il y aurait beaucoup à dire sur la thématique de MLH, le type de personnages qu'il met en jeu, sa vision de la colonisation, le rôle prédominant qu'il donne à la campagne et aux ruraux, les étapes idéologiques qu'il fait parcourir à son héros, le sens du discours qu'il tient lui-même dans le rôle de Miloud, les allusions qu'on

ne manquerait pas de trouver à l'Algérie contemporaine. *El Moudjahid* avait d'emblée ouvert le feu, contestant assez violemment certains aspects du film, l'analyse de la colonisation et de la genèse de la Résistance en particulier. Mais c'est sur l'aspect cinématographique que nous insisterons dans ce bref compte rendu, ce type d'analyse nous paraissant tout aussi révélateur de la signification du film qu'une étude politique ou idéologique. Le scénario n'est en effet jamais qu'une base de travail, un support pour un traitement cinématographique relativement autonome par rapport à lui, et finalement bien plus significatif en ce qu'il révèle d'implicite dans la démarche d'un réalisateur.

Devant l'ampleur du dessein qu'il s'était assigné, MLH a en effet choisi un parti, celui de la fresque lyrique : c'est la saga de l'Algérie colonisée qu'il veut nous présenter. Or le résultat laisse le spectateur sur sa faim.

D'abord par le simplisme du traitement des personnages. Leur fonction est en effet seulement d'assurer un rôle : le bachaga ressemble à un bachaga, le fqih à un fqih, le pauvre fellah à un pauvre fellah, le colon à un colon. Ce sont des porteurs de codes, dont on peut reconnaître mais jamais comprendre le comportement. Un exemple poussé jusqu'à l'absurde : un nationaliste, assigné à résidence, doit se rendre quotidiennement au commissariat ; il est donc pris pour un « indic » à la fois par les citadins qui l'observent, sans le connaître et par les spectateurs aussi ignorants qu'eux. Il n'apparaît dans sa « nature » de nationaliste qu'en se déclarant comme tel. Mais personne n'émet le moindre doute sur cette « nouvelle » nature, comme personne auparavant n'avait été étonné du comportement si peu clandestin de cet indicateur. Les citadins du film, en l'occurrence, réagissent comme sont supposés réagir les spectateurs : chacun porte sur son dos une pancarte qui doit permettre de l'identifier et de le mettre à sa place, et l'essence des personnages est finalement toujours évacuée au profit de leur apparence. Celle-ci, n'étant pas neutre, mériterait d'ailleurs une analyse plus fine.

Ensuite par l'incapacité de MLH à mettre au service de son scénario les moyens stylistiques et les considérables moyens matériels dont il dispose. La scène du typhus dans la ville bouclée par la quarantaine, évacuée par les « européens » et abandonnée à l'épidémie, aurait pu être proprement effroyable ; or elle est filmée en plans si sophistiqués, avec des effets d'éclairage si recherchés et une musique si redondante que l'on reste de glace, non seulement la sensibilité, mais l'intelligence étouffée par ce déluge. La recherche plastique effectuée sur le thème de la sécheresse a le même caractère de gratuité esthétique, et on en retrouve le modèle tout le long du film. C'est ainsi que la couleur (très belle, mais est-ce extraordinaire avec les pellicules actuelles ?) intervient non pas comme élément, quel qu'il soit, du discours, ni même comme partie essentielle du décor, mais comme générateur d'un plaisir pour l'œil, à la façon, toutes proportions gardées, d'un chromo. Le montage participe de la même méthode : au lieu de porter un sens (comme, avec une certaine naïveté, mais beaucoup de force, dans les scènes finales du *Charbonnier*), il accompagne le déroulement linéaire de l'action. C'est dire l'importance des « effets » : effet de mirage au télé-objectif, effet de soleil à contre-jour, effet de ralenti, qui sont toujours sans signification.

Pour un spectateur français, l'épreuve est d'autant plus rude que le doublage est aberrant : il paraît extraordinaire que MLH ne se soit pas opposé au parti qui a été pris de doubler les acteurs par des voix d'une part maghrébines (à quand un film soviétique doublé en français avec l'accent russe ?) d'autre part dotées d'un accent si uniforme qu'on se prend à penser qu'il y a finalement, entre le film lui-même et sa ridicule version française, une profonde unité de conception dans l'utilisation du stéréotype.

Il s'agit bien là finalement d'un choix : traiter la naissance de la nation algérienne comme on aurait traité le scénario d'un quelconque western italien, en jouant sur

l'effet et sur une pseudo-identification des spectateurs aux personnages, et en se servant d'un outil dont, aux Etats-Unis comme en Europe ou en Amérique Latine, un nombre croissant de réalisateurs cherchent à se débarrasser : le cinéma-spectacle.

J.-J. R.

L'Héritage.

de Mohamed Bouamari.

Couleurs. — ONCIC. — 1975.

Après le *Charbonnier*, histoire d'un homme, d'un couple, à la limite d'une famille paysanne laissée pour compte par la révolution agraire dans l'Algérie d'aujourd'hui, Mohamed Bouamari s'attache dans *l'héritage* à un village, et situe l'action au lendemain de l'indépendance. Dans un sud non autrement spécifié, des habitants réintègrent ce qui reste de leurs maisons dévastées par la guerre. Au seuil de cet univers de ruines, ils retrouvent l'ancien instituteur, seul Algérien resté sur place, prisonnier des troupes françaises et maltraité à en avoir perdu la raison.

Ce film dévoile les différentes tentatives de réinsertion des individus en fonction d'un cadre physique détruit, d'un corps social bousculé, d'un contexte politique bouleversé. Aux problèmes de la reconstruction, de l'entraide, des forces centrifuges que rencontre la communauté font écho les vaticinations du fou qu'entourent sa femme et son fils. Et c'est par cet homme et cette femme que le village sera à sa réalité. Et les deux trames, collective et individuelle concourent à la même démonstration : montrer comment et à quelles conditions un ensemble social forme une entité politique autonome.

Par petites touches — séquences pas toujours explicites pour le spectateur non averti lors d'une première vision, tout le symbolique paraît caché derrière une description quasi-ethnographique — l'auteur raconte à sa manière l'Algérie de l'après-guerre. Du village, il fait le microcosme et le prototype d'un pays tout entier, d'une société affolée d'abord et impuissante ensuite à prendre en charge ses destinées. Société incapable de reconstruire ses maisons sur de nouvelles bases, et qui préfère gratter sans conviction le sommet effrité des murs encore debout, au lieu de s'attaquer pics en mains aux fondements, infrastructures. Collectivité inapte à coordonner les travaux de ses membres empressés à rebâtir des demeures individuelles sur le lieu des anciennes, inhabile à se répartir les tâches, à affronter de concert les cataclysmes, inondations... Population mal guidée par des militaires pas toujours préparés à passer du statut de guerriers à la fonction d'organiseurs, et trop faible par elle-même pour empêcher les puissants d'hier et d'avant de redresser la tête, de retrouver une influence, de s'arroger des droits, de se réserver les meilleurs emplacements, de restaurer l'ordre ancien néo-féodal, le tout au nom du peuple ou de l'Islam. Assemblée dont se moquent escrocs et profiteurs — souvent liés aux grands et aspirants à la grandeur de ce petit monde — se servant des bonnes volontés initiales pour les faire servir leurs profits, s'appuyant sur croyances et traditions pour se faire reconnaître et sur des habitudes pour s'imposer. Ainsi, pendant que le village entier est prosterné en prière, quelques « *laskars* » (dirait R. Boudjedra) en profitent-ils pour voler les bottes de paille entrant dans la fabrication des briques de boue séchée, paille qu'ils revendront ensuite, à l'image de ces manipulateurs et prévaricateurs d'une autre envergure disposant du patrimoine national, en commençant par ces biens réputés « vacants ».

En montrant ces paysans menacés à la fois par le conformisme, un recours à la tradition qui conduit à l'enfermement et par l'exploitation, M. Bouamari peint une nation à la recherche d'elle-même, non seulement de son moi unitaire authentique,

mais de ses capacités de révolution, de retour sur soi pour s'adapter au présent. En polarisant l'attention sur un homme courant de tous côtés et criant « colonialisme » à chaque incident, en situant au cœur du groupe un être sans souvenir ni raison, un personnage déboussolé, le créateur fait entrer un bien classique intermédiaire, truchement d'une pensée, d'une conscience algérienne en gestation. Au lieu d'envisager le réel, elle accuse le passé colonial de tous les maux rencontrés après l'indépendance (aussi *L'héritage* n'est-il pas seulement celui que l'on croit). Au lieu de se concentrer sur quelques tâches primordiales, elle se disperse en mille activités séparées et se perd en querelles de personnes ou de fraction. Incapable d'improviser, elle ne sait d'abord que répéter, et affronte l'avenir avec des méthodes périmées.

Le film décrit cette panique première, puis le lent mûrissement, à travers embûches et maladroites d'une personnalité, le retour progressif à une culture vivante, la conversion aux vrais combats. Le groupe, peu à peu, se reforme, prend possession de l'espace, devient territoire, sur lequel une micro-société applique des règles reformulées, son ordre, établit un pouvoir politique collectif. Le tout s'opère, sous l'effet catalytique d'une femme qui fut la seule au début à ne pas baisser les bras, à refuser de jouer l'ancien jeu, à prendre la place de son mari, l'instituteur devenu fou, et à tenter de sauver celui-ci de ses fantasmes. Elle représente l'âme de l'Algérie en reconstruction — c'est par elle que le village revit, qu'un homme recouvre la raison, en retrouvant l'usage de sa propre langue, l'arabe.

Conte philosophique, fable politique, assemblage métaphorique dont il faudrait décoder tous les signes pour en montrer le foisonnement et la richesse, *L'héritage* est aussi étude anthropologique et prise de position militante. Bien que réalisé dans de meilleures conditions matérielles, financières et techniques, que le *Charbonnier*, il semble avoir été moins bien accueilli tant en Algérie qu'à l'étranger; sans doute parce que moins aisément lisible. Avec ce deuxième long métrage de propos plus vaste et plus savamment construit, le cinéma du Tiers-Monde s'enrichit d'une nouvelle œuvre. Et en Mohamed Bouamari l'Algérie possède désormais un auteur authentique.

J. C. V.