

SUR LE CINÉMA ALGÉRIEN EN 1976

Collaborateurs : F. CHEVALDONNÉ, Zoubida HADDAB, Jean-Robert HENRY.

Quatre nouveaux longs-métrages nationaux ont été offerts au public en 1976 : *Rih-al-janub* (Vent du Sud) de M.S. Riadh; *Masirat-ar-ru'at* (Les Nomades) de S.A. Mazif; *Ech-Chebka* (Le Filet) de G. Bendeddouche; et, en coproduction, *'Awdat-al ibn- al-bar* (Le Retour de l'enfant prodigue) de Y. Chahine et F. Belloufa (1).

Ces films, que l'on trouvera analysés ci-après, confirment l'évolution, amorcée dans les années précédentes, vers des thèmes plus directement en rapport avec les changements de la société actuelle et quelques-unes des contradictions de celle-ci.

Les productions nationales sont encore loin d'occuper une proportion suffisante de programmations sur les écrans du pays. Le nombre de cinémas, après un léger tassement dans la première décade, a rattrapé celui de 1962 et continue d'augmenter, lentement mais régulièrement : les 305 salles standard gérées par les communes en 1976 ont compté 44 millions d'entrées. Il convient d'y ajouter l'important circuit « non-commercial », principalement constitué par divers organismes du secteur public (2). Ainsi on peut estimer le nombre total d'entrées dans l'année à un minimum de 50 millions, soit le double de la période coloniale.

Cette consommation accrue porte presque exclusivement sur des films importés (165 titres en 1^{re} vision, contre 4 productions nationales) : occidentaux, et secondairement égypto-indous. Les responsables du cinéma algérien se sont fixé comme premier objectif pour 1980 la réalisation de 10 longs métrages par an : la sortie d'un nouveau titre quasi-mensuellement pourrait commencer à influencer sur les comportements de fréquentation (3).

Un tel accroissement rencontre des difficultés qui ne sont pas exclusivement économiques. Le financement de la production repose essentiellement, dans l'état présent, sur les bénéfices de la distribution. Dans le même temps, le marché de celle-ci se voit restreint à la fois par le niveau de vie encore modeste de certaines catégories, et le spectaculaire essor de la télévision chez les autres : le parc est estimé, fin 1976, à 750 000 récepteurs, touchant un tiers des foyers (soit non seulement les classes moyennes, mais une large diffusion dans les couches supérieures des ouvriers et agriculteurs). Dans ces conditions on peut s'interroger, avec les responsables de l'O.N.-C.I.C. (Office du cinéma), sur le traitement fort différent des deux principaux moyens

(1) *Beni-Hindel* (Les Déracinés) et *Omar Gatlato*, terminés en 76, n'ont commencé à circuler qu'en 77.

(2) L'extension des ciné-clubs continue d'être freinée par des difficultés matérielles et organisationnelles. Par ailleurs, des structures nouvelles comme les villages de la Révolution Agraire, les Maisons de la Culture, la Gestion socialiste des Entreprises, n'offrent encore pour l'instant que des perspectives, dont on saisit tout l'intérêt, pour une diffusion culturelle massive.

(3) D'ores et déjà la production de courts métrages est d'une vingtaine par an. Le financement de ces œuvres par des sociétés nationales et des ministères n'est pas sans leur imprimer un caractère fortement officiel, mais elle ont pour résultat l'algérianisation quasi-complète des premières parties de programmes.

audiovisuels de grande diffusion, tous deux chargés en principe d'une mission avant tout éducative, mais dont l'un est invité à équilibrer strictement son budget sur le même pied que toute entreprise commerciale, l'autre bénéficiant de crédits et d'efforts gouvernementaux, notamment sur le plan infrastructurel (1976 a vu s'implanter l'essentiel des relais permettant d'achever la couverture TV du Sahara par satellite Intelsat).

Par ailleurs, la RTA (Radio-Télévision-Algérienne), très fort consommateur de fiction filmée (l'importation occidentale est là encore dominante), seul moyen d'accès au cinéma pour la moitié féminine de la société, produit elle aussi des œuvres qui seraient souvent d'une meilleure rentabilité économique et sociale en n'étant pas diffusées uniquement sur le petit écran.

Dans ce sens, il faut signaler le « gonflage » en format standard de *Noua* et *Al-Ghasibun* (Les Spoliateurs), produits par la RTA sur les problèmes agraires et déjà appréciés sur le plan international. Leur diffusion dans le circuit cinématographique national, dans des secteurs souvent peu touchés par la télévision, est l'indice des possibilités d'action harmonisée offertes aux deux institutions, dans le cadre d'une évolution plus large du contexte culturel et politique.

F. C.

Echebka.

de Ghaouti Bendeddouche.

Scénario : Mustapha Toumi.

d'après une idée originale de G. Bendeddouche.

Ce film se propose de retracer le cheminement présenté comme exemplaire d'un jeune pêcheur en révolte contre l'exploitation qu'il subit. Maâmar, comme la plupart de ses compagnons d'un petit port de l'ouest algérien, est obligé de vendre à bas prix son poisson à Khelifa, propriétaire de nombreux camions et d'une conserverie où travaillent les femmes des pêcheurs. Ainsi, c'est le village tout entier qui subit la loi de Khelifa : lorsqu'au petit matin les hommes rentrent chez eux après une nuit en mer, les femmes descendent à l'usine à l'appel de la sirène.

Tout commence pour Maâmar par une rencontre inattendue et éphémère avec une jeune et belle citadine. A son contact, il découvre brutalement l'existence d'un mode de vie qu'il ne paraît pas avoir soupçonné : vêtements élégants, voiture, voyages, etc. : il est ébloui. L'exploitation qu'il subit lui paraît subitement insupportable. Ce réveil brutal au début du film surprend quelque peu le spectateur. Impuissant à lutter contre Khelifa, Maâmar quitte brusquement son village, abandonnant sa jeune femme Lalia à son sort de recluse. A Alger, il cherche la jeune fille rencontrée : elle s'appelle Hayat, c'est-à-dire la vie... Pendant trois ans, pour Maâmar, la « vraie vie », c'est une garçonnisme élégante, des bars, des dancings, des cinémas, des restaurants chics etc. on ne lui connaît pourtant pour toute ressource que des revenus de serveur dans un bar. Dans Alger de *Echebka*, tout est luxe provocant et dépravation : c'est ainsi par exemple qu'est jeté l'anathème sur des gens en jeans dansant le jerk.

Ecoeuré de cette vie « artificielle », Maâmar effectue un retour au pays tout à fait classique : contemplant son village du haut d'une colline, Maâmar s'extasie devant la beauté et la pureté de la campagne. Pour lui dorénavant, tout est clair et simple : il travaille dans un organisme d'état, l'Office Algérien des pêches et s'engage résolument dans la lutte contre Khelifa. De son propre chef, il mène une campagne d'explication politique auprès des pêcheurs et dans certaines séquences des meetings dans le port, le réalisateur n'hésite pas à prendre son inspiration dans « le Cuirassé Potemkine »... Maâmar réussit à convaincre les pêcheurs d'abandonner Khelifa et de rejoindre l'OAP, et cette première victoire est renforcée par une grève des femmes employées à la conserverie : c'est Lalia, l'épouse abandonnée de Maâmar qui dirige le mouvement des femmes. Au cours de cette grève aussi, les femmes manifestent un engagement et une résolution sans faille. Pour Maâmar, le triomphe est total : il réduit

Khelifa à la fuite et dans la scène finale retrouve sa femme sous l'œil complice et attendri de tous les villageois, hommes et femmes rassemblés devant la conserverie.

C'est surtout cette dernière partie qui fait basculer le film, trop long (1 h 50 mm) dans un didactisme sans nuance : une parole sloganique et stéréotypée submerge le film et provoque à la fois agacement et malaise.

Par ailleurs, l'ensemble de ce film touffu souffre d'un enchevêtrement de thèmes successivement abordés et abandonnés : il y a pêle-mêle la chronique d'un village où hommes et femmes subissent la loi du même patron, l'histoire d'un mariage traditionnel évoluant vers une relation de couple, celle d'un individu dont le cheminement va de la passivité à la révolte, et toutes illusions sur les attraits de la vie citadine perdues à la conscience révolutionnaire ; il y a aussi la critique des croyances populaires à propos de cérémonies, naissances, etc. et, comme toile de fond, tout le simplisme de l'opposition entre la ville où tout est artifice et dépravation et la campagne refuge de l'authenticité et de la pureté. Enfin, le message politique explicite de ce film lourdement démonstratif, ne peut qu'être en contradiction avec le traitement hollywoodien que le réalisateur utilise pour le transmettre. Par exemple tout porte à croire que le duel final (tout à fait dans la lignée de ce qu'on voit dans « Sur les quais » : les pêcheurs font cercle, Maâmar se bat seul contre l'homme de main de Khelifa) pèse beaucoup sur la décision des pêcheurs de rallier la cause défendue par le héros. Maâmar, militant de la révolution algérienne et justicier à la manière consacrée par le Western américain ? Le réalisateur a cru pouvoir tenir cette gageure...

Restent des aperçus de la vie quotidienne du petit peuple villageois, quelques scènes de la vie conjugale en milieu traditionnel pour lesquels le réalisateur a su trouver le ton juste : le plaisir de montrer et de raconter y prend le pas sur les injonctions verbales.

Z. H.

Les Nomades.

de Sid Ali MAZIF.

A partir de la situation exemplaire d'une famille de moyens nomades de la région d'Aflou (Atlas Saharien), ce film entend illustrer la nouvelle politique algérienne en matière d'économie pastorale.

Les trois frères Berkani exploitent avec leur père un troupeau de moutons dans des conditions climatiques éprouvantes, qui rendent aléatoire leur entreprise.

Survient la mort du père. Malgré la promesse faite à celui-ci de ne pas rompre l'association, les trois fils vont progressivement se séparer pour suivre chacun une des voies ouvertes aux petits éleveurs nomades dans l'Algérie actuelle.

Le plus jeune, rebuté par la dureté de la vie nomade, réclame sa part du patri-moine familial et se sédentarise à la ville proche (Laghouat), où il va mener une existence misérable de semi-chômeur.

L'ainé, gardien et prisonnier de la tradition, continue l'élevage familial, aidé au début par le puîné. Incapable de faire face aux calamités (intempéries, maladies du troupeau) qui continuent à s'abattre sur lui, il devient peu à peu le berger d'un gros éleveur, Hadj Lakhdar, qui prend dans ses rêts les petits propriétaires marginaux. Ils disposent pour cela de moyens de production modernes et de la complicité de bureaucrates corrompus.

Le troisième fils enfin fait figure dans le film de héros positif. Rompant avec la tradition, il refuse l'exploitation subie par son aîné, mais aussi la sédentarisation sauvage du cadet. Il s'intègre à une coopérative pastorale de la « révolution agraire » nouvellement instituée. Il y trouve les avantages de la modernisation et ceux de la vie sédentaire (habitat, scolarisation), sans subir le joug des gros propriétaires. Son expérience favorise la prise de conscience de son aîné et des autres petits éleveurs. Ceux-ci, lors de la sécheresse qui a sévi récemment en Algérie, se saisissent des

stocks de fourrage constitués par Hadj Lakhdar dans un but spéculatif. Le film se clôt sur cette scène de jacquerie des nomades exaspérés contre les gros propriétaires, où l'on retrouve enfin l'audace du réalisateur de « Sœur Noire ».

A l'image de plusieurs films algériens à visée réaliste, « les Nomades » est rempli de bonne intentions, mais au total le film « fonctionne » médiocrement. Les détails véridiques fourmillent, car le réalisateur a su s'informer précisément de la vie nomade, et la plupart des acteurs sont eux-mêmes des nomades « jouant » leur propre vie, dans leur propre milieu. Mais le film lui-même ne fait pas « vrai ». Cela est dû pour une part à son caractère excessivement didactique : trop explicite, le discours submerge l'intrigue et les rapports humains concrets (ainsi les rencontres entre nomades et volontaires de la révolution agraire auraient mérité d'être traitées de façon moins figée). Les personnages du film sont réduits à un rôle de porte-paroles de ce discours. Héros trop positifs ou trop négatifs, leur faible épaisseur psychologique nuit à la crédibilité de la fiction et au réalisme du film. C'est seulement hors discours que s'épanouit un certain réalisme : à propos des rapports du nomade avec la ville et le citadin, par exemple, ou dans l'évocation des liens traditionnels de toute sorte (d'ordre psychologique, religieux, politique) qui renforcent la relation de dépendance économique entre exploiters et exploités.

Ce film illustre finalement assez bien l'évolution du cinéma dit « djedid ». Au départ peu conformiste mais déjà très didactique, ce genre exigeait réalisme et perpétuel renouveau pour ne pas s'essouffler. Il tend maintenant à répercuter simplement un discours officiel « progressiste » qu'autrefois il avait contribué à affiner. Ainsi dans « Les Nomades » plusieurs thèmes officiels se retrouvent, telles la critique de la bureaucratie et celle de la féodalité. Surtout le film diffuse directement une idéologie moderniste volontariste avec laquelle il ne prend pas suffisamment de distance. En particulier, la condamnation du mode de vie nomade au profit de formes modernes de sédentarisation est très explicitée dans ce film ; on aurait souhaité que celui-ci évoque les bouleversements humains que ce choix politique implique, selon une vision moins économiste.

J.-R. H.

Vent du Sud, de Mohamed Slim RIAD.

« Vent du Sud », œuvre d'un réalisateur confirmé, se veut l'adaptation assez fidèle à l'écran du livre de l'auteur algérien Abdelhamid Benhadouga (4). Ce roman est sans doute le premier édité en Algérie à avoir rencontré un réel succès, tant dans sa version originale en arabe, que dans la traduction française. Bien que traité dans le genre difficile du réalisme socialiste, le livre a su en effet, avec nuances et finesse, esquisser les tensions et les mutations qui affectent un village algérien de la région de Bordj Bou Arridj dix ans après l'indépendance.

Le film s'efforce d'emprunter au roman la richesse de l'intrigue. Celle-ci est conduite autour d'un personnage central, la jeune Nefissa, lycéenne à Alger, qui revient passer l'été au pays chez son père, riche propriétaire terrien. Nefissa est tout de suite confrontée à la contrainte qui pèse sur les filles de son milieu : être retirée de l'école prématurément en vue d'un mariage arrangé par le père. De fait, celui-ci cherche à unir sa fille au maire de la commune, ancien maquisard et militant progressiste, espérant, par cette alliance, protéger son patrimoine des menaces de réforme agraire. Désespérée, la jeune fille refuse le dessein paternel, et le destin de femme soumise illustré par sa mère. Sans rejeter la tradition dans ce qu'elle a

(4) A. BENHADOUGA, *Le Vent du Sud*, Alger, SNED, 1972 ; traduction française par Marcel Bois (SNED, 1975). Cf. compte-rendu in *Annuaire de l'Afrique du Nord*

de meilleur, et telle que la transmet la vieille potière Rahma, Nefissa tente de s'assumer seule, y compris en choisissant la solution la plus extrême pour une jeune algérienne, fuir le toit paternel. Dans cette entreprise, elle croise la démarche d'un autre contestataire de la société traditionnelle, le berger Rabah, avec qui elle établit une relation ambiguë, moins fondée sur la complicité affective, que sur une affinité de réprouvés.

Cependant le film réduit par trop, selon nous, le foisonnement contradictoire des rapports humains et sociaux que le roman avait réussi à suggérer. Il privilégie l'intrigue principale au détriment des personnages secondaires (le maire, l'instituteur, le cafetier...) dont la variété des types s'inscrivait dans une commune inquiétude de l'avenir, propre à une société en transition rapide. Du portrait en demi-teinte de la jeune-fille, tiraillée entre ses aspirations et entre ses affections, le film tend à faire une héroïne positive, porteuse du projet d'émancipation de la femme. Surtout, le réalisateur ne résiste pas à la tentation de montrer le « happy end » qu'avait soigneusement évité le roman : on voit les deux jeunes gens prendre ensemble vers la ville un autocar flambant neuf, poursuivis par le père chevauchant son coursier. Pesant symbole d'un choc entre modes de production, digne du cinéma le plus didactique. Cette scène, il est vrai, obéit à une loi du cinéma algérien, seulement transgressée par le récent « Omar Gatlato ». Il ne faut pas laisser le spectateur en proie à des interrogations sans recours, mais lui proposer des réponses rassurantes, si possible conformes au discours officiel.

Malgré ces limites, « Vent du Sud » reste un film attachant. La consistance du scénario contraste avec la sécheresse ennuyeuse des films-discours. Et plusieurs scènes sont bien rendues. Ainsi la première apparition dans le cinéma algérien du nu féminin est traitée avec pudeur (même si la censure a supprimé le plan après deux jours de projection). Surtout restera comme pièce d'anthologie l'extraordinaire séquence, fort bien transposée du roman, de la veillée funèbre après la mort de la vieille Rahma. Les hommes sont réunis (cheikh, instituteurs, paysans et psalmodient ou conversent. Au cheikh qui préside prières et discussions, quelqu'un demande : « Mais qu'est-ce que le socialisme ? »

— le socialisme, répond-il après une courte hésitation, c'est la forme nominale du verbe : je suis socialiste, « etc. »...

Cette impertinence du film à l'égard d'une certaine religion confirmée par la scène du taleb charlatan (moins réussie) donne à « Vent du Sud » un ton libre, qui a paru plaire dans les salles algéroises, où l'on se pressait pour voir le film.

J.-R. H.