

## LE CINÉMA ALGÉRIEN EN 1977 \*

La production nationale maintient sensiblement le rythme atteint l'année précédente, avec trois longs métrages : *Beni-Hind* (Les Déracinés, L. Merbah), *Hawājiz* (Barrières, A. Lalle), et *Omar Gatlat* (M. Allouache).

Le grand succès rencontré par ce dernier (presque un demi-million de spectateurs) tient pour une large part à un style décontracté, dont il est encore prématuré de juger s'il est plus le signe d'une évolution générale, que d'une réussite individuelle.

Sur le plan quantitatif global, il paraît difficile que l'objectif de dix films par an, fixé antérieurement pour 1980 (1), puisse encore être atteint. Mais la tendance d'ensemble reste à la consolidation : en décembre, quatre nouvelles réalisations sont en cours, et vers la même période on note une vigoureuse reprise des tournages à la télévision, pourvue d'un nouveau directeur (2).

L'orientation vers les problèmes sociaux de l'Algérie contemporaine se confirme. En comparaison avec la spectaculaire floraison de 1971-72, les thèmes paysans connaissent une pause relative, tout comme l'avance des opérations de Révolution Agraire elles-mêmes. Mais l'éventail des sujets se diversifie; moins vers l'émergence de la classe ouvrière (après 15 ans de spectaculaire industrialisation, celle-ci, à quelques séquences près, reste l'un des non-dits les plus significatifs du cinéma national), que vers la condition de la femme et les rapports entre sexes dans le cadre des transformations sociales en cours. Après *Rih al-janūb* (1976), *Hawājiz* et surtout *Omar Gatlat* explorent quelques aspects de blocages et de contradictions jusque-là rarement abordés de front, et que plusieurs films en chantier se préparent à traiter de façon systématique l'année suivante.

L'intérêt de telles ouvertures (3) ne doit pas faire oublier leur caractère isolé. Les produits de l'industrie culturelle occidentale, avec ses sous-marques égypto-indiennes, conservent leur prépondérance écrasante sur les programmes offerts par le petit et le grand écran. La pression des classes moyennes pour une consommation accrue (deuxième chaîne, généralisation de la couleur) ne peut que rendre plus aléatoires les mesures tendant à diminuer cette dépendance.

(1) AAN, 1976.

(2) M. A. LAGHOUATI, jusque là responsable de l'ONCIC, et lui-même ancien de la RTA (respectivement : Office National pour le Commerce et l'Industrie cinématographiques, et Radio-Télévision Algérienne).

\* Chronique rédigée par Mouny BERRAH et François CHEVALDONNÉ.

L'infrastructure, base de tout développement sain d'une production nationale, présente dans son état actuel une autre contradiction : les progrès de l'équipement télévisuel (quasi-achèvement de la couverture des principales oasis sahariennes par *Intelsat*, nouveaux locaux à Alger, renouvellement des laboratoires, démarrage prochain d'une importante fabrication de récepteurs à Sidi-Bel-Abbès) contrastent fortement avec la situation matérielle sans cesse plus préoccupante du domaine du cinéma. Les doléances des spectateurs, surtout au niveau des quartiers périphériques et des petites agglomérations, occupent une part appréciable du courrier des lecteurs dans les journaux. Sauf quelques exceptions, l'état des salles et des appareils, pour lesquels déjà les investissements avaient été rares dans les années précédant l'indépendance, atteint désormais un degré de dégradation difficilement supportable. Parallèlement, on ne peut attendre du personnel, sans statut et médiocrement rémunéré, la qualification et le dévouement supplémentaires qui pourraient pallier en partie ces difficultés. Certaines scènes d'*Omar Gatlato* illustrent avec humour quelques-unes d'entre elles (lacération de fauteuils, projection interrompue). Les taxes sont lourdes : 45 % du prix d'une place, tandis que la redevance sur les téléviseurs disparaît ; l'ONCIC est toujours contraint réglementairement, au contraire de la RTA, à équilibrer son budget relativement modique par ses seules rentrées commerciales (4). Malgré l'accroissement général de la demande (5), il n'est plus rare de voir des exploitations fermer leurs portes, soit pour délabrement excessif, soit pour non-paiement des locations de films.

Dans ces différenciations de fait on est tenté de distinguer quelques signes d'un processus de hiérarchisation plus large, en cours dans la société. La télévision offre à certaines couches les prestiges (et les facteurs de dépendance et d'appui extérieurs) d'une technique « de pointe » ; support efficace pour un certain type de reconversion de l'institution familiale, permettant de sauvegarder dans la « modernité » quelques-unes des structures « traditionnelles » d'autorité et de séparation. Le cinéma, par contre, pâtit sans doute de socialiser, de façon plus mêlée, un éventail de catégories professionnelles et de classes d'âge plus diversifié, surtout vers le bas. Il reste, avec le football des rues et des complexes géants, à peu près la seule distraction dont disposent les jeunes générations dans les couches populaires. A la division des tâches qui s'est ainsi établie progressivement entre les deux supports de diffusion, correspond nécessairement un certain modèle de répartition des priorités, symboliques et matérielles, qui la confirme et la renforce.

Cependant les conséquences en sont de plus en plus difficiles à ignorer. Les adolescents sont rendus de plus en plus nombreux par l'accroissement démographique, de plus en plus exigeants par la scolarisation, et guère plus occupés par le type de développement mis en application par les planificateurs. La viabilité, même à moyen terme, de cette distribution

(3) Voir les monographies ci-après.

(4) *AAN*, 1976.

(5) *Ibid.*

inégale dans l'audiovisuel, peut être mise en doute. En témoigne d'ores et déjà implicitement, au niveau même de la presse écrite ou des nouveaux notables locaux, un certain style de discours moralisateur : n'attribuer qu'au « manque de civisme » de quelques individus les déprédations dans les salles ou à la sortie des stades, aussi bien que les jets de pierres par les bandes de jeunes désœuvrés dans les villages, c'est sans doute aborder par le petit bout de la lorgnette des contradictions autrement complexes.

F. C.

## LES FILMS

### I. 'OMAR GATLATO.

Aucune traduction ne pourra rendre compte de ce titre dont le sens fonctionne à partir d'une ellipse. L'indéfini autour duquel il est construit tient justement lieu de sujet. Textuellement, « Omar Gatlatto » signifie : Omar, elle l'a tué. Elle, la rejla (de rajel : homme), n'est pas seulement le machisme auquel la critique l'a réduite. Elle n'en est pas, dans ses manifestations sociales actuelles, radicalement différente. Elle tient d'un autre idiome « le nif » (le nez), qui exprime à la fois l'honneur, la pudeur, la dignité.

Dès la première séquence, il est question de ce blanc dans le titre : « Je m'appelle Omar. Les fils du quartier et quelques amis, les vrais, ceux du boulot, m'appellent gatlatto. Ce qui signifie que la rejla me possède à mort, me tue... ».

Omar est possédé. Il ne parle pas, la rejla parle pour lui, par lui. Il ouvre le film à la première personne, mais, très vite, la rejla dans son discours se substitue au « je », se constitue en système de valeurs : « Ils ont raison de penser que pour moi la rejla est vitale. Oui... je pense que l'homme doit démontrer du matin au soir et chaque jour sa dignité. On est égaux devant la vie, il faut défendre cette égalité la tête haute ». La dignité, l'égalité revendiquées ne prennent tout leur sens qu'en fonction de codes culturels précis. Tout au long du film ces codes fonctionnent d'abord au niveau du langage. Or, le sous-titrage ne permet pas au spectateur étranger de saisir les nuances et connotations du dialecte algérois qui, d'un mot à l'autre, fait sans arrêt référence à autre chose qu'à ce qui est dit.

Le rapport à la langue constitue l'une des caractéristiques essentielles du film. Utilisant l'arabe populaire, il rompt avec la tradition cinématographique nationale qui, jusque-là faisait parler les personnages dans un arabe proche de l'arabe classique. Ce procédé portait souvent atteinte à la crédibilité des situations. Seul le dialecte pouvait permettre de faire reposer le titre sur un jeu de mot, le dialogue sur le non-dit. Ces éléments apparaissent clairement aux moments forts du film. Le pointillé dans le titre peut être remplacé indifféremment par la rejla ou par la femme.

Or, l'une des premières règles de la rejla impose que la femme ne soit jamais nommée. Cet interdit ressurgit dès que Omar tentera de parler à son ami « Moh-la-grosse » de Selma, la jeune fille qu'il souhaite rencontrer : « C'est dur pour moi, Moh, de parler de ça... tu me connais ! ». La rejla a beaucoup de mépris pour la tendresse. Elle impose qu'un amoureux se brûle avec sa cigarette, devant son meilleur ami, pour se guérir de sa faiblesse et en même temps pour en garder la trace. Lorsque Omar se laissera aller à la mélancolie, un soir, dans un bar, c'est Moh qui allumera pour lui la cigarette.

Enfin, lorsque Omar demandera à Moh de provoquer une rencontre avec Selma, il s'ensuivra une violente discussion :

— Moh : Ecoute Omar, respecte-moi ! je ne suis pas une marieuse ! Tu dépasses les bornes ! respecte-moi !

— Omar : Tu as raison, on ne discutera plus de cela...

— Moh : Ecoute Omar, un de ces matins la rejla va te tuer... Ta Selma est au poste 270 !

Seule la complicité qui les unit permet la transgression momentanée du tabou. Omar n'ira pas au rendez-vous fixé par téléphone. Plus exactement il s'y rendra. Ses copains aussi. Pour voir. Mais la rejla interdit que l'on rencontre une femme sous les yeux d'autres hommes.

Ce rapport au langage trouve son pendant dans la musique châabi (populaire). Cette musique a, par rapport à la musique classique andalouse, le même statut que l'arabe dialectal par rapport à l'arabe classique. Elle est refoulée par la culture officielle. Les textes en sont essentiellement métaphoriques. La femme n'y est jamais nommée mais désignée comme gazelle, fleur ou simplement à la troisième personne. Les chanteurs la scandent de telle façon que seules quelques paroles en sont intelligibles pour le non-initié. Le film allie avec subtilité ces couplets avec le dialogue. L'un intervenant souvent au lieu et place de l'autre.

La musique tient une place prépondérante dans la vie de ce groupe. Ces jeunes placides se révèlent passionnés dès qu'ils écoutent du châabi. Le rituel même qui préside à l'écoute est significatif de la fonction de substitution de la musique. Elle comble en partie le vide laissé béant par la femme dans cet univers. Employés au service du contrôle de l'or, ils n'éprouvent aucun attrait pour un travail qu'ils n'ont pas choisi. Lorsque Omar présente ses collègues au spectateur, il ne dit rien de leur profession :

« Nous sommes six dans le bureau... Lui, c'est « Dahmane-Beefteack ». Quatre-vingt-dix kilos. Grand lecteur de journaux... Il lit même des livres ! Il lit surtout Mickey. Tout à l'heure, je récupérerai son journal pour lire la page sportive. « Hamid-à-l'affût-de-rencontres », il téléphone cinquante fois par jour. C'est un collectionneur d'amis. « Ali-Cocomani », un enfant du quartier. Il arrondit ses fins de mois en s'occupant de la sono dans les mariages. C'est un bon bricoleur. Il aurait dû être ingénieur... ».

Omar ne parle de ses amis que par rapport au rôle qu'ils tiennent dans le groupe. L'absence de référence à leur statut social est remarquable dans une société où le poste occupé est l'élément fondamental de l'image

de marque d'un individu. La seule référence directe au travail est négative : « Lui, c'est Djamel. Il est sympa... Bientôt, il va être muté au Ministère. Je n'aimerais pas faire le même chemin que lui ».

Cette remarque d'Omar éclaire l'approche sociologique possible du film. Ces adolescents n'ont pas d'aspirations précises, ils se définissent dans chacun de leurs actes par rapport au modèle social et culturel dominant, celui de la petite-bourgeoisie. S'ils ne formulent pas de désirs précis, ils ne se reconnaissent pas non plus dans les valeurs hétérogènes proposées, dans la culture hétéroclite imposée et qui elle, le film le montre, est marginale.

La construction du film tente de rompre justement avec les lois du récit traditionnel, privilégié dans la production cinématographique algérienne. Omar interpelle le spectateur. Dès la première scène, il lui rappelle qu'il est au cinéma, pour l'entraîner immédiatement après au cinéma. C'est sans doute dans cette scène d'un film dans le film, que Allouache se révèle comme un cinéaste de talent. Cette scène dit que bien sûr, c'est du cinéma, mais que quelque part, réalité et fiction entretiennent un lien qui soudain ressurgit avec la force du refoulé.

Lorsque Omar, après avoir raté sa rencontre avec Selma retourne à sa vie de tous les jours, dans la même séquence qu'au début, il ne parle plus au spectateur. La voix off se substitue à l'interpellation. Les plans sont plus longs, le montage de moins en moins serré. Le rythme décroît. Plans de rues pour le générique de fin. Pour la première fois peut-être, les Omar dans la salle n'ont pas lacéré les fauteuils.

● *Fiche technique :*

Année de production : 1976.

Procédé : couleur.

Durée : 1 h 20 mn.

Format : 35 mm.

Scénario : Merzak Allouache.

Réalisation : Merzak Allouache.

Directeur de la Photo : Smail Lakhdar-Hamina.

Directeur de Production : Abdelkrim Nacef.

Chef-monteur : Moufida Tlatli.

Musique : Ahmed Malek.

Interprétation : Boualem Bennani (Omar Gatlato), acteurs non-professionnels.

M. B.

## II. BENI-HENDEL (Les Déracinés).

1880 dans l'Ouarsenis. L'irréversible processus de dépossession des paysans algériens par la colonisation est entamé. L'avidité du colon n'a d'égale que la force de repli sur soi du fellah. Refuge dans la tradition,

dans la langue, dans les tentes étroites contrastant avec l'immensité des domaines que se taillent les occupants. Refuge dans une temporalité dépassée, dans l'errance face à l'étranger qui s'installe pour l'éternité. Le début du film illustre bien le texte sociologique qui lui sert de scénario. Il fonctionne tant qu'il s'agit de mettre en images des ambiances, mais, dès que le texte analyse des mécanismes, des rapports de force, *Beni-Hendel* laisse apparaître de grandes faiblesses dont la plus importante est certainement l'échec de la transcription du langage sociologique en langage cinématographique. La thèse dont est tiré le scénario traite de la dépossession des fellahs. Si le sujet est parfaitement appréhendé par la sociologie, il n'en demeure pas moins un thème général et abstrait pour le cinéma. A aucun moment, le film n'arrive à articuler ce thème autour des médiations qui sont celles du cinéma : récit, personnage, dramaturgie.

1880 dans l'histoire de l'Algérie, c'est déjà la loi Warnier, une dynamique à l'œuvre, complexe, qui dans le film, va être réduite à un mécanisme simple. La tribu des Beni-Hendel n'est que le prétexte qui va permettre de partir du général (approche sociologique) plutôt que du particulier (approche cinématographique). Choisir le groupe comme point de départ du film ne permet pas de faire l'économie de la construction des personnages. Dès que ceux-ci se mettent à parler il apparaît clairement qu'ils n'existent que comme support d'un discours scientifique. L'image montre, le dialogue, redondant, explique. Ce défaut, seul, aurait produit un mauvais film. Ce qui est plus grave, c'est la réduction qu'il opère de l'analyse sociologique. Peu à peu, l'idée de la tribu, modèle de société démocratique et égalitaire, va s'imposer. Cette vieille hypothèse se rattache à certaines conceptions de l'histoire qui continuent d'attribuer des vertus socialisantes aux valeurs tribales.

A partir de là, la schématisation, dissimulée par le propos général du début, va marquer le reste du film. Chaque groupe, chaque individu va incarner non pas un personnage mais une force. A la tribu des Beni-Hendel, unie, représentant le peuple, seul héros, s'oppose la panoplie des forces coloniales : un sous-préfet républicain, un colon avide, un avocat véreux, rompu aux astuces de l'expropriation, un curé, une institutrice.

Face à ces figures si mièvres qu'on peut se demander comment elles ont pu durer cent trente ans, la tribu des Beni-Hendel, marquée dès l'ouverture par la mort du patriarche. Tribu aux figures symboliques s'inscrivant dignement en contrepoint des personnages ennemis : un doyen soucieux du bien collectif, une folle aux paroles prophétiques, un évadé du bagne colonial, un taleb, efficace transmetteur du savoir ancestral.

Il n'y a aucun affrontement direct entre les deux communautés. Tous les conflits passent par le caïd, rejeté par les siens, méprisé par ses maîtres. La fin du film redevient l'illustration d'une histoire écrite par la sociologie. Les paysans démunis vendent leur force de travail dans les villes. La tribu se disloque. La famille restreinte apparaît. De cette décomposition naîtra la révolte. L'évadé tirera le premier coup de fusil sur un mariage colonial qui aurait dû sceller l'alliance de la propriété industrielle et de la propriété foncière.

Le discours du film étant linéaire, le recours aux artifices techniques s'imposait, pour montrer que quand même, le temps historique est différent du temps cinématographique. Les flash-back sont utilisés pour jouer la condensation temporelle, alourdissant une écriture laborieuse, construite sur un cadrage serré et des plans où peu de choses passent si ce n'est un orientalisme d'autant plus vivace que refoulé. L'écriture banale, desservie par un montage narratif, soulignent le didactisme maladroit du film. Dans Beni-Hendel, la sociologie ne détruit pas le mythe. Elle conforte le mythe comme tenant lieu d'histoire.

● *Fiche technique :*

Année de production : 1976.

Procédé : couleurs.

Durée : 1 h 20 mn.

Format : 35 mm.

Scénario : d'après la thèse de Djilali Sari *La dépossession des Fellahs*.

Réalisation : Lamine Merbah.

Directeur de la Photo : Mahmoud Lakehel.

Directeur de Production : A. Nacef.

Chef-monteur : Rachid Ben Allal.

Musique : Ahmed Malek.

Interprétation : Hassen Hassani, Keltoum, Sissani, Ariouet.

M. B.

### III. HAWAJIZ (Barrières).

Le film relate l'éclatement d'une famille féodale, dans le contexte de l'application de la Révolution agraire. Mokhtar, patriarche polygame, mourra quelques temps après son retour de la Mecque, confiant à son fils Tahar, la sauvegarde du patrimoine familial. Lorsque celui-ci sera compromis par les nationalisations, Tahar ira consulter son frère, P.D.G. d'une société nationale, qui lui conseillera de faire passer les capitaux à l'étranger. Obstiné, Tahar continuera à défendre, comme un rêve ancien, une propriété et un ordre que lui seul ne voit pas chanceler.

Le film ne propose pas de construction ascendante, de tensions. Il se donne à voir comme un lent agencement de fragments d'histoires individuelles, que l'actualité économique et sociale soutient intelligemment. Il s'inscrit en faux contre les approches idéologiquement schématiques qui souvent ont fait violence aux expressions, comportements, psychologie des personnages. Derrière cette chronique familiale, basée sur des situations contradictoires, des personnages ambigus, se profile un traitement de l'histoire qui tient beaucoup plus de l'analyse que de l'illustration primaire. Lalleu n'a pas fait un film « sur la Révolution agraire ». Il a raconté une histoire, écrite pour le cinéma, dans laquelle la réalité sociale n'est pas reproduite, mais recrée, organisée. Il a fait un film sur un personnage, un féodal entêté, nostalgique, obsessionnel, prisonnier d'une chimère qui

l'aveugle. Tahar a vécu entre son père et ses trois épouses. La plus jeune d'entre elles, Kheidoudja, dit beaucoup sur le statut des femmes dans ce milieu. Elle incarne la femme traditionnelle, partagée entre la révolte et les valeurs dominantes qu'elle assume. Issue d'un milieu pauvre, elle montre bien le tiraillement constant entre la prise de conscience et l'attrait du bien-être nouvellement acquis. Elle dit la cohabitation complice et agressive de trois femmes dont le sort de chacune est lié à l'éviction des autres, mais que les mauvais traitements subis rendent solidaires. Elle dit ce trouble à peine esquissé provoqué par son beau-fils, inaugurant, dans le cinéma algérien, le désir au féminin.

Les scènes de la vie quotidienne des femmes, les scènes d'intérieur de façon générale, montrent que plus que du métier, Lallèm a du talent. Les séquences de groupes sont moins belles, mais toujours très intelligemment conçues. La paysannerie pauvre, dans son affrontement avec la féodalité, n'a pas la combativité sans faille des héros positifs. Pourtant, son omniprésence en fait cette force incontournable, pesant dans le film du poids qui est le sien dans la réalité politique algérienne.

Par touches successives, par agencement, par le jeu subtil du vrai et du semblant, Lallèm a réalisé un film intimiste, un film d'atmosphère dans lequel l'écriture sobre colle au thème. Le sérieux du découpage, le rythme travaillé, l'image d'une qualité rare, le montage dynamique, place ce film au rang de ceux, qui, en Algérie, commencent à constituer le cinéma comme une pratique artistique spécifique.

● *Fiche technique :*

Année de production : 1977.

Procédé : Estmancolor.

Durée : 1 h 30 mn.

Scénario et réalisation : Ahmed Lallèm.

Interprétation : Habiba, Lalaoui, Ziani.

Photo : Lakehel.

Production : T. Harhoura.

Musique : A. Malek.

Montage : Y. Tobni.

M. B.