

Image et imaginaire ou Comment l'esprit philosophique est venue au cinéma ?

Ahmed Bedjaoui
Université Alger I

Comment la philosophie est venue au cinéma algérien

Le cinéma a-t-il été une invention ? On sait qu'à la fin du 19ème siècle, de nombreuses personnes (hommes d'affaires plutôt qu'artistes ou scientifiques pour la plupart) ont revendiqué le brevet du cinématographe. Les frères Lumière ou Edison n'étaient en effet pas les seuls à affirmer leur paternité sur ce procédé. En réalité, « l'invention » du cinéma fut le produit de plusieurs siècles d'évolution technologique, de curiosité artistique et scientifique, avec en particulier, les travaux de Muybridge sur la reconstitution du mouvement du cheval. Le cinéma n'a été qu'un procédé d'entraînement qui a rassemblé le moment venu, les travaux commencés un siècle plus tôt avec la photographie jusqu'au recours d'une chambre noire pour fixer des images fixes. Le mot photographie vient de deux racines d'origine grecque : le préfixe « photos » (lumière) et le suffixe « graphein » (peindre, écrire), ce qui donnerait littéralement ; peindre avec la lumière. Roland Barthes décrit la photographie comme étant « cet objet anthropologiquement nouveau » qui allait révolutionner notre relation au réel. «Ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est

l'ordre fondateur de la photographie » et qui apporte « un ordre nouveau de preuves ». ¹

Les frères Lumière (au nom prédestiné) se retrouvent au bout de la chaîne d'applications si emblématiques du vingtième siècle naissant. Ils se désintéressent vite du cinéma, jugé à ses premières années comme un simple divertissement sans avenir. Mais de la photo au cinéma, le chemin est tracé : il mène d'une chambre noire où le film est impressionné vers une salle obscure dans laquelle le public partage des émotions et des pensées exprimées par un démiurge qui crée son monde sans l'inventer.

C'est un peu ce que Platon proposait à la réflexion de l'esprit humain, cinq siècles avant notre ère. A l'époque, Athènes et son modèle de démocratie sont en déclin. Platon est mortifié par la condamnation de Socrate et par les persécutions que subit l'un des ses maîtres Pythagore. Sur ce fond de désenchantement, l'**allégorie de la caverne** ² met en scène des hommes enchaînés et immobilisés. Enfermé dans ce lieu souterrain, ils tournent le dos à l'entrée et ne voient que leurs ombres et celles **projetées** d'objets au loin derrière eux. En dénonçant le poids des idées reçues, cette allégorie décrit la double difficulté existentielle des hommes à accéder à la connaissance de la réalité, et du défi que pose la transmission de ce savoir.

L'**allégorie de la caverne** est, certes, devenu un mythe fondateur de la philosophie, mais du fait qu'il « met en scène des hommes retenus prisonniers depuis leur enfance dans une grotte et contraints de regarder devant eux » des ombres/simulacres projetés, Juliette Cerf n'hésite pas à

1 Barthes, Roland, la Chambre claire, Paris, les éditions des Cahiers du cinéma, Gallimard le Seuil 1980

2 Livre VII de La République

poser la question inévitable : « Platon aurait-t-il inventé le septième art » ?³ Quoi qu'il en soit, le cinéma et la philosophie sont depuis longtemps imbriqués même si Platon a créé sans le vouloir un clivage durable entre les philosophes. D'un côté, il y a ceux comme Bergson qui écrivait en 1907 avec une note de mépris à l'égard du nouvel art : « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique »⁴ ; ou comme Alain Badiou qui craint que le cinéma ne devienne « un art de l'abaissement ».⁵ En revanche, il existe beaucoup plus de philosophes qui ont accordé au cinéma le préjugé favorable à commencer par Gilles Deleuze qui a donné ses titres de noblesse à l'interprétation philosophique des films. Il définit l'œuvre d'Art comme « un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects »⁶. Dans « Cinéma 1 et Cinéma 2 », Deleuze développera sa conception de l'Image-mouvement et de l'Image-temps, créant ainsi un cadre d'analyse qui sert encore de référence. Il adopte à cet égard, une attitude très différente de celle des sémiologues de l'image qui « en faisant du cinéma un langage, le rate comme mouvement ».⁷

Et puis, il y a les praticiens du cinéma qui, comme moi, ne partagent pas toujours les penchants immodérés des philosophes pour des œuvres artistiquement discutables, leur préférant des films qui expriment une magie cinématographique qui touche à l'indicible. Pendant vingt ans, j'ai présenté à la télévision des centaines de films très différents les uns des autres à un public très hétéroclite, mais que j'ai essayé de regrouper autour

3 Juliette Cerf, Cinéma et philosophie Cahiers du cinéma, p. 5, Paris 2009

4 Henri Bergson, L'évolution créatrice, chapitre 4, Paris 1907

5 Alain Badiou, Petit manuel d'esthétique, p.135, Seuil, 1998.

6 Gilles Deleuze, Qu'est ce que la philosophie ?, p. 154, Paris Minuit, 1991.

7 Juliette Cerf ibid p. 54

de ce qu'on me permettra de qualifier de *cinésophie*, ou plus simplement, de l'amour de la connaissance par le cinéma. En principe, rien n'est plus réducteur de l'opinion et de la connaissance que la télévision. Mais si l'on s'en sert pour promouvoir cette antidote qu'est le cinéma, alors on peut faire reculer la pensée unique au profit de visions du monde chaque fois choisies librement par le cinéaste lorsqu'il écrit et fabrique son œuvre avant de l'offrir au jugement du public. Comment remonter ce processus d'élaboration du discours qui commence à l'écriture du scénario pour s'exprimer lors du tournage et s'achever dans la post-production. En d'autres termes, trouver le moyen de prendre le spectateur par la main une fois qu'il a vu le film et lui dire pourquoi on aime le même objet et ce que signifient les traces de la fourchette sur la nappe dans « la Maison du Docteur Edwardes », l'un des films les plus "psy" d'Alfred Hitchcock ? Car le (bon) cinéma est prégnant de concepts et de pensées. En parlant d'Hitchcock, Jean Douchet écrit justement : « comme dans la théorie platonicienne, l'idée précède ici l'existence et la fonde ». ⁸

Je me souviens de ce débat sans fin qui a suivi en 1969 ma première émission. Tout en me disant que ce serait là non pas ma première émission, mais la dernière, j'ai choisi d'emblée de présenter une copie en allemand sous-titrée en français de « M. le Maudit » que Fritz Lang avait réalisé en 1931, peu avant l'avènement du parlant. A l'époque, le magnétoscope n'existait pas encore et j'avais procédé à un tirage par contact d'une copie 16mm dont j'avais extrait quelques passages que je trouvais éminemment « signifiants ». En repassant au cours du débat ces extraits, je pouvais montrer comment Lang avait fait de la cité moderne et des buildings, un univers carcéral où le meurtrier finissait par dévoiler sa

fragilité et sa sujétion aux forces occultes qui l'opprimaient. Fritz Lang a été avant l'heure, le concepteur et l'inventeur du film noir tel qu'il fut plus tard développé par Walsh ou Huston.

La police d'Etat se montrant incompétente pour trouver le « *serial killer* », Lang montre comment M. va être victime de l'armée de réserve du nazisme et de celui qui la dirige, un homme tout de noir habillé et qui préfigure Adolf Hitler, deux ans à peine avant son accession au pouvoir. Ceux qui défendent l'ordre ne sont pas (encore) au pouvoir. Ils sont tapis dans l'ombre pour imposer le fascisme. De ce qu'il ressortait ce soir là des interventions des téléspectateurs, il y avait l'évidence du sens et de la relation entre les percepts et les affects, pour reprendre l'expression de Deleuze. Et cela se passait en 1969 ! Réconcilier l'image avec le concept a été ma ligne de conduite durant les vingt ans où je suis resté à l'antenne pour non pas seulement expliquer, mais pour faire aimer les films en aidant le très grand public à s'en réapproprier le sens plus ou moins caché. Alors même que chez Platon, le philosophe est l'antithèse de l'artiste et que son portrait passe par une distinction tranchée image/concept.

Autre film que j'ai présenté et qui me paraît proche de la pensée de Platon : « L'énigme de Kaspar Hauser » que Werner Herzog a tourné en 1975. Dès les premières minutes du film, une citation lourde de sens apparaît en surimpression : "***N'entendez-vous donc pas en toutes parts ce cri terrifiant, que la plupart des gens nomment silence ?***". L'image s'ouvre alors sur une sombre geôle bavaroise où Kaspar Hauser, à présent adulte, croupit depuis qu'il a été abandonné par ses parents. Il ne sait prononcer qu'une phrase et n'écrit que son nom. Il est donc, semblable aux prisonniers de la caverne de Platon qui ne connaissent du monde que ce qu'on a bien voulu forcer dans leurs cerveaux. Herzog qui aimait tant le

silence du désert algérien et qui jamais ne voyageait en avion, en voiture ou en train, a décidé de raconter le monde du silence de celui que Françoise Dolto a qualifié de « *séquestré au cœur pur* ». ⁹ On ne peut s'empêcher de penser au personnage de Benji dans « *The Sound and The Fury* » de William Faulkner lorsque l'auteur décrit ses perceptions du monde extérieur : « *His brain went black with sound and fury* ». ¹⁰

Dès la troisième émission de l'histoire de télé cinéclub, je recevais mon regretté ami Youssef Chahine, venu présenter « *Bab el Hadid* » (Gare Centrale, 1951). Trois heures de débat avec ce metteur en scène exceptionnel qui a fait la fierté du cinéma arabe. Nulle part « *Bab el Hadid* » ne figure chez les philosophes qui ont fait intrusion dans le cinéma, . Et pourtant, il compte à mon sens, aux côtés de films de Bunuel ou de Hugo Santiago, parmi les dix films les plus représentatifs du néoréalisme et du surréalisme cinématographiques. A trente-deux ans et avec déjà dix films au compteur, le jeune homme d'Alexandrie allait réaliser le chef-d'œuvre pur, celui qui donne le vertige et qui vous oblige à courir le restant de votre vie après l'inspiration perdue. « *Gare Centrale* » est à Chahine ce que « *Huit et demi* » est à Fellini ou ce que « *Viridiana* » est à Bunuel. Tous les ingrédients sont réunis dans ce scénario d'une précision incroyable : l'unité de lieu (la gare centrale du Caire où vivent ou transitent des millions de personnes chaque jour. Unité d'action (Kennaoui, un jeune marginal simplet et boiteux qui vend des journaux et rêve de l'amour de la belle Hamouna qu'il veut tout à lui au risque de la soustraire au monde). Unité de temps enfin (le drame se déroule en une

9 Françoise Dolto, Kaspar Hauser, le séquestré au cœur pur, Mercure de France 2002

10 « Son cerveau devint noir de Bruit et de Fureur ».

seule journée sous le regard scrutateur de l'horloge de la gare). Cette horloge qui martèle les heures, exprime le temps que mesure la science. C'est autre chose que le temps vécu par la conscience. Le temps qui passe se dilate dans les regards des comédiens, au sens qu'Henri Bergson donnait à la durée. Un plan de Kennaoui préparant ses couteaux comme s'il allait à une nuit de noce donne une idée de la durée qui elle, relève du miracle propre à une mise en scène accomplie. Ce miracle est le produit d'une alchimie fragile, parce que rare, entre un metteur en scène et ses comédiens. Exprimer le temps et la conscience dans un espace illimité avec du matériau de chair et de sang, voilà bien le génie propre à l'expression cinématographique.

La fin du film est tragique et la société enférme avec Kennaoui, l'innocence dans une camisole de force avant de reprendre le cours de ses activités plus ou moins licites. A travers ce film à part dans la cinématographie arabe, Chahine a réussi à capter l'ampleur de **l'aliénation** qui s'était emparé de la société égyptienne (et plus tard de toutes les sociétés arabes) après que le libérateur Gamel Abdel Nasser a confisqué les consciences et les pouvoirs d'un seul mouvement de la main. L'enfermement de Kennaoui est celui de la vérité, sa démente n'est que la folie projetée d'une société qui décide de rater le train de l'Histoire. Confusément, mais très à propos, Youssef Chahine a saisi le moment où s'est mise en marche la « machine à perdre » qui peut être s'est inversée récemment avec les mouvements de la Place Tahrir. Je peux imaginer combien « Jo » aurait aimé vivre la fin de cette longue parenthèse.

Dans un article intitulé « **Le credo de Chahine** », Charles Tesson écrit qu'il suffirait de prélever quelques phrases entendues dans ses films, comme « *chaque jour qui passe sans rien apprendre est un jour perdu* » (L'Émigré,

1994)... On pourrait changer dans la phrase « *rien apprendre* » par « *aimer* » pour saisir les fondements de l'oeuvre soumis aux aléas de la réalité sociale et politique, à la météorologie instable. Apprendre de l'Occident, Chahine a toujours su le faire, sur tous les plans, pour avoir appris le cinéma en Amérique, tout en demandant à l'Occident de savoir lui aussi apprendre du monde arabe ». ¹¹

Tag Callagher écrit à propos de l'influence de Socrate sur le néoréalisme : « L'excentricité de Socrate consistait en sa recherche de la vérité... Et le néoréalisme, c'est quoi ? Une façon de rechercher la vérité ». ¹² De son côté, Juliette Cerf pense qu'une telle « conscience humaniste et morale du cinéma véhiculée par une identification à un philosophe de la tradition, n'est pas sans évoquer le lien qui unit Youssef Chahine à Averroès, philosophe arabe commentateur d'Aristote. Rossellini à travers Socrate, se lance dans un combat contre l'ignorance et le repli sur soi ; Chahine aux côtés d'Averroès, entend lutter contre le fanatisme et l'aveuglement ». ¹³

Malgré la fetwa qui plane sur sa tête, Ibn Roch comme Chahine, continue à professer la primauté de la raison sur l'émotion tout en défendant la compatibilité de la pensée rationnelle et de la révélation divine. Sur le panneau qui précède le mot fin, Chahine insère une citation qu'on pourrait en toute logique attribuer au maître de Cordoue : « La pensée a des ailes. Nul ne peut arrêter son envol ».

Malgré l'attrait qu'un film comme « Le Destin » peut exercer sur les consciences occidentales marquées qu'elles demeurent par l'après 11 septembre 2001, force est de constater qu'il est plus facile de philosopher

11 Charles Tesson, Cahiers du Cinéma N° 637, septembre 2008 pp. 78-81.

12 Tag Callagher, Les Aventures de Roberto Rossellini, p. 838, Léo Scheer

13 Juliette Cerf, *ibid*, pp.40-42

en filmant que de parler de philosophie sur un écran. C'est parce qu'il a mis en scène son idée du monde à travers une forme d'expression qui s'est imposée à sa vision de cinéaste arabe, que Chahine a abouti avec « Gare Centrale » à une fable philosophique rare dans le cinéma mondial. Ce qui n'est pas le cas du « Destin », kitch hollywoodien dans lequel Ibn Roch se reflète davantage au miroir d'une conscience occidentale face aux réalités du monde arabe qu'une réflexion intro déterminée (selon l'expression de David Riesman, dans « La foule Solitaire ») sur l'état de la pensée arabe plus de huit siècles après la mort du philosophe à Marrakech et non au Caire comme l'a imaginé le cinéaste.

La même comparaison s'applique à Merzak Allouache qui signe en 1976 avec « Omar Gatlatto » un film remarquable sur la fin du rêve algérien et l'intrusion de l'aliénation dans la société post-révolutionnaire avant de se lancer dans deux films à caractère ouvertement philosophique (« les Aventures d'un héros » (1978), fortement influencé par « *prima della Rivoluzione* » de Bertolucci et « L'homme qui regardait les fenêtres » (1982). « Omar gatlatto » est un film éminemment philosophique. Plein de sens, il accumule des concepts comme le machisme, l'incommunicabilité et surtout celui d'une jeunesse désenchantée qui allait constituer une décennie plus tard une véritable armée de réserve de l'islamisme intégriste. Les deux autres films dissertent sur la philosophie sans que la pensée traverse le miroir des apparences. Par bonheur, Allouache est vite revenu à sa recherche de son idée du monde algérien tel qu'il le décrit dans « Bab el Oued City » et « Salut Cousin », même si désormais il introduit l'émigré comme outsider incontournable et observateur attentif de la critique sociale. En somme, nul besoin d'être philosophe pour philosopher à l'écran tout comme parler de philosophie n'est pas philosopher.

En 1958 Chahine signe également « Djamila, l'Algérienne » en hommage à Djamila Bouhired. Un peu plus loin, à la frontière algéro-tunisienne, deux jeunes cinéastes algériens combattant avec leur caméra pour l'indépendance de leur pays réalisaient presque sans le savoir, le premier film de fiction de l'Algérie post-coloniale. Djamel Chanderli et Mohamed Lakhdar Hamina ont ainsi co-réalisé un petit film intitulé « Yasmina », du nom de cette petite fille qui perd ses parents après une opération de répression de l'armée coloniale et qui erre de montagnes en désert, projetant l'image d'une Algérie blessée, souffrante, mais forte de son innocence et de son bon droit. Dans le regard de Yasmina (qui raconte son histoire à la première personne), il y a plus que de la souffrance. Ce regard exprime ce que la liberté doit à l'innocence et ce que le droit doit à l'injustice des damnés de la terre. L'esprit de Franz Fanon est présent dans les yeux de Yasmina et son rêve devient amour de toute l'humanité. En 1960, M'hamed Yazid a décidé de présenter ce film à New York en marge de la tenue de l'Assemblée générale des Nations Unies qui devait traiter de la question algérienne. Il voulait que ce petit film et son personnage « fasse pleurer dans les chaumières ». Et il avait vu juste. De nombreuses délégations ont découvert dans les yeux de la petite Yasmina plus qu'aucune campagne de propagande n'aurait pu exprimer. On dit que dans la salle, le sénateur John Kennedy fut touché, au point de devenir un ardent défenseur de l'indépendance de l'Algérie. Au grand courroux du Général de Gaulle qui traita l'ONU « de grand machin ». Serait-ce-ce la faute à Yasmina, fer de lance de l'amour/liberté ?

Dans les années qui ont suivi l'indépendance, le cinéma algérien s'est vite tourné vers un modèle hollywoodien, en ne retenant du cinéma spectacle que l'aspect descriptif et glorifiant. On peut tout de même citer « Le vent

des Aurès » de Mohamed Lakhdar Hamina où l'on voit une mère cherchant désespérément son fils de camp en camp d'internement de l'armée française. En voulant amadouer les soldats français, elle tend une poule comme gage d'échange et de dialogue. La poule traduit la franchise des sentiments traditionnels ainsi que la dichotomie innocence/répression. A partir de 1973 et sous l'impulsion de Mostefa Lacheraf, de jeunes cinéastes de la Radiodiffusion algérienne (RTA) créent une brèche dans le discours convenu sur la Révolution. Abdelaziz Tolbi réalise avec « Noua » (1973), ce qui restera sans doute comme l'un des documents les plus réalistes et les plus authentiques sur les raisons qui ont poussé la paysannerie algérienne à recourir aux armes. La misère à laquelle les a réduits la colonisation est telle qu'elle prend des allures hyperréalistes, plus radicales que le néoréalisme italien du « Voleur de Bicyclette » de Vittorio de Sica. Une histoire d'amour entre deux adolescents renforce la lutte des forces de l'innocence contre celles du mal, souvent incarnées en milieu rural par des valets des occupants. La vérité se trouve, comme dans « Yasmina », dans les yeux de la jeune Noua lorsqu'elle pousse son tout jeune amant à aller combattre l'occupant en se disant que leur avenir passe par cette quête. "Film-culte, **Noua** l'est devenu par sa manière de raconter une histoire sur un mode réaliste ... sur fond d'une guerre traitée ici comme un élément dramatique à part entière et non plus comme une toile de fond." ¹⁴

Sans doute parce que les cinéastes de la RTA n'avaient pas les moyens d'être enfermés dans les mythes hollywoodiens, ils ont livré pendant une dizaine d'années une série de films plus proches de l'impression de vérité qu'on pourrait avoir de la relation entre la paysannerie et la Révolution.

Les films de Lamine Merbah (*Les Spoliateurs* », de Moussa Haddad (« Les enfants de Novembre » et « Près du Saf Saf ») plaident largement pour une réécriture de l'histoire du film algérien avec la télévision comme principale productrice de sens et de valeurs.

Dans le secteur cinématographique, il faudra en effet, attendre le début des années soixante-dix pour voir émerger une vision différente de la pensée dominante avec « Le Charbonnier » de Mohamed Bouamari et « Tahia Ya Didou » de Mohamed Zinet. Comédien du théâtre national pendant la Révolution, Zinet eut du mal à trouver sa voie dans un cinéma algérien bien cloisonné. Il réussit à convaincre la ville d'Alger de l'importance d'un film sur la capitale. Conçu par ses commanditaires comme un documentaire touristique, « Tahia Ya Didou » (1971) fut refusé par l'Office du cinéma (ONCIC) et donc jamais distribué ; ce qui ne l'empêcha pas de devenir un cas unique dans le cinéma algérien. Véritable chant d'amour à la ville d'Alger et aux Algérois, Zinet va composer sur un texte de Himoud Brahimi (l'emblématique Momo, philosophe et poète existentiel) une œuvre à la fois tragique et truculente, dans laquelle les réminiscences de la guerre de libération sont partout présentes. La ville est envahie d'enfants mais surtout, le film est avec « La Bataille d'Alger » et « Délice Paloma », l'un des seuls à montrer une ville qui fait face à la mer et où la topologie d'Alger est respectée avec les descentes des escaliers qui regardent vers la Méditerranée. « Capture du temps présent reconvoquant le passé, *Tahia Ya Didou* est aussi empreint d'une dimension intemporelle, véhiculée par les apparitions récurrentes du poète illuminé Momo ».¹⁵ A ses côtés apparaissent Mohamed Zinet et le romancier Georges Arnaud (*Le salaire de la Peur*). Voguant entre documentaire et fiction, « Tahya Ya

15 Marion Pasquier, <http://www.critikat.com>

Didou » est une oeuvre atypique qui restera sans doute comme la mauvaise conscience du cinéma algérien convenu et descriptif des années post-indépendance.

L'année suivante, Mohamed Bouamari venait à son tour bousculer « le cinéma à papa ». Sans doute pour soutenir les mesures socialistes prises par le Président Boumédiène, le cinéaste raconte la fin d'une époque où le charbon va céder le pas au gaz et le voile au travail en usine. C'était l'apogée du rêve algérien ! Mais ce qui frappe dans le film, c'est avant tout l'absence de dialogue, d'abord au sein du couple, puis dans la société telle que la filme le cinéaste. Bouamari a réalisé un film muet, ne serait-ce le chant des cigales qui est continu dans la bande-son tout au long du film. On dit qu'un incident technique survenu à l'enregistrement du son a causé ce bruit qui ressemble tant à celui des cigales. Peu importe, le film acquiert grâce à ce silence sonore une dimension philosophique intense où, derrière les apparences d'un hymne au Zaïm, se déroule devant nous le spectacle d'une société muette, et fortement marquée par l'incommunicabilité, sinon par l'autisme. « Le Charbonnier » peut également servir de repère pour juger de ce qu'il est advenu du Rêve algérien qu'on a vu fissuré dans « Omar Gatlatto » et définitivement enterré dans « Les Enfants du Vent » réalisé au début des années 80.

Dans ce dernier film, Brahim Tsaki raconte en trois volets à la fois l'innocence et la créativité naturelle des enfants algériens dont on devine qu'ils vont être broyés par le pacte social. Là aussi, pas de dialogue, seulement des bruits et des grognements ou parfois, des rires éclatants émanant des enfants en activité ludique. La recherche de la vérité est dans l'alliance platonicienne du jeu et de l'invention, ce que visiblement les adultes et leur idée de la réalité ne tolèrent pas. La dernière phrase du

générique de fin est filmée sur le visage d'une petite fille aux grands yeux bien ouverts : « Et demain que deviendrais-je » ? Deux ans plus tard, Tsaki persiste et signe en narrant dans « Histoire d'une Rencontre », la connivence de deux adolescents muets, lui Algérien et elle Américaine, vivant avec son père près d'Arzew dans une base vie d'une compagnie d'hydrocarbures. Cette histoire d'amour platonique souligne la similitude des enfants qui, quelle que soit leur origine, sont jusqu'à la prime adolescence en quête de la même vérité essentielle et qui par la suite bifurquent, victimes des idées reçues que Platon dénonçait dans « La République ». Dans ses deux films cultes, Brahim Tsaki met en évidence les résistances au changement et la difficulté des Hommes à changer leurs conceptions des choses, préférant réprimer l'innocence et l'accès à la vérité symbolisés par l'enfance. « De ce point de vue, Tsaki est proche de Tarkovski dans 'L'Enfance d'Yvan' ou de Kiarostami dans « le Pain et la Rue »... Il aurait trouvé dans l'enfance, en plus de la grande richesse thématique, une extraordinaire marge de liberté ».¹⁶

A la même période, la Télévision algérienne produisait deux films majeurs : « Nahla » de Farouk Beloufa et « la Nouba des Femmes du mont Chenoua » d'Assia Djebar. Le scénario du premier a été écrit par un Rachid Boudjedra écrivain et philosophe de grande réputation. Beloufa a décidé pour ce premier (et dernier long métrage de fiction) de délocaliser son récit cinématographique pour le transférer au coeur de la guerre civile libanaise, où les enjeux des multiples conflits ethnico-politico-religieux semblent résonner comme un fracas précédant les grandes mutations que vit aujourd'hui le monde arabe. La question palestinienne et l'enjeu de la

16 Hassouna Mansouri, « Brahim Tsaki, le cinéaste poète » in L'Image confisquée ed. Depuis le Sud, Pays Bas 2001

sécularité sont également au centre de cette vision du monde que développent les auteurs. Film tourmenté, « Nahla » raconte l'histoire de trois femmes. L'une d'elles est une chanteuse qui perd sa voix après avoir été convoitée par les Emirs du pétrole. Il y a dans ce film des scènes de guérilla urbaine d'un réalisme cru, mêlées à un imaginaire débridé et onirique, comme cette longue scène de happening qui précède le chaos. Cette fresque splendide, est un grand moment où dans le drame de la guerre, Farouk Beloufa avait trouvé les accents d'un Ingmar Bergman pour dessiner de bouleversants portraits de femmes » ... Dès lors, « le silence de Nahla ne pouvait être que plus fort qu'un violent cri. Filmé en temps réel, Nahla est un témoignage inestimable pour sa valeur esthétique et historique ». ¹⁷

Quant à Assia Djébar, elle a, tout comme Kateb Yacine et Malek Haddad avant elle, interrompu sa carrière de romancière en 1969 pour souscrire au syndrome de la « langue française comme butin de guerre ». Nous sommes en 1978 et l'auteure déclare dans une interview accordée à Josie Fanon : « Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence. C'est différent au niveau de la langue de tous les jours. C'est pourquoi, faire du cinéma pour moi ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage ». ¹⁸ Arrivée à la Télévision algérienne, Assia Djébar obtient carte blanche pour réaliser un film très personnel qu'elle va intituler « La Nouba des Femmes du Mont Chenoua ». Le titre porte en lui la

17 Djamel Eddine Merdaci, El Watan, 03 mars 2005

18 Des femmes en mouvement n° 3, mars 1978 et in Demain l'Afrique, 1977, interview de Josie Fanon.

complexité de la démarche : l'hommage aux femmes, le retour aux sources dans sa région d'origine près de Cherchell, la référence au temps-mouvement de la Nouba que l'Andalousie a si bien su conjuguer avec l'Orient abasside et l'occident arabo-berbère. Métissage des genres, textes et mouvements, chants et danses tissent les signifiants des mots et des images de la mémoire collective. La scène finale montre dans un onirisme complet les femmes du Chenoua plaçant des cierges dans une caverne et dansant, entourées de quelques chevaux, étalons de blanc immaculés. « Il s'agissait de travailler sur (et non de raviver) la mémoire des femmes du Mont Chenoua, de les faire parler de *leur* guerre, une jeune femme revenue d'exil servant de fil d'Ariane dans ce labyrinthe d'expressions... Outre le fait que « la Nouba » est un film pétillant d'idées cinématographiques, c'est aussi une oeuvre impitoyable d'où l'homme est totalement exclu et où la femme n'apparaît libre qu'avant la puberté et après la ménopause »¹⁹ Assia Djebbar réalisera en 1982 un second film pour la Télévision algérienne « La Zerda où les chants de l'Oubli » avant de revenir à l'écriture romanesque qui sera avec « l'Amour la Fantasia » et « Ombre Sultane », fortement influencée par l'expression cinématographique.

Et puis vinrent deux décennies difficiles pendant lesquelles le cinéma algérien n'a cessé de s'étioler, malgré la résistance farouche opposée par la cinémathèque qui a continué à montrer des films pour que les Algériens n'oublient pas qu'ils ont grandi avec le septième art. Merzak Allouache fut l'un des rares à continuer d'interroger Alger et Bab el Oued sur le délire qui s'était emparé de leur jeunesse. Pendant ce temps, les salles ferment, les

¹⁹ Ahmed Bedjaoui, « Approche féministe d'un cinéma masculin » in CinémAction, N° 43 Cerf/IMA p.150.

esprits se referment et le profane cède le pas au sacré. Signe des temps, les entreprises cinématographiques sont dissoutes en 1996 et la lumière déserte la plupart des écrans algériens, la société se trouvant soudain plongée dans une obscurité épaisse. Lorsqu'on cesse de penser, on se met à adorer et c'est exactement le contraire du rêve cinématographique. Antithèse à la pensée unique, dont il est la meilleure antidote, le cinéma est un art populaire basé sur la liberté de livrer de multiples représentations, selon qu'elles soient conçues par tel ou tel cinéaste. Le cinéma naît de l'imaginaire d'un cinéaste et s'adresse à l'imaginaire collectif des spectateurs, à condition que la projection se fasse dans une salle obscure où l'oeuvre est restituée au public par un créateur qui s'est dégagé de ses rangs. C'est le fameux trajet que décrit Jean-Paul Sartre dans « Qu'est ce que la littérature ? ». 20

Après une décennie noire pour l'Algérie et son cinéma, le film reprend peu à peu ses droits. Mais (presque) sans salles, sans public et sans projection de ses images sur le miroir de la conscience collective. Les films sont surtout montrés dans les festivals et les cinéastes semblent s'en accommoder, ce qui les rend plutôt contingents dans le rapport des Algériens, à la guerre que se livrent à l'échelle planétaire les producteurs d'images. Tout cela a créé une relation totalement fantasmée des cinéastes avec leur public. Il en découle une immatérialité de la création. Et ce n'est pas par hasard si ce sont des cinéastes émigrés vivant en Europe qui ont majoritairement continué à produire des films capables de projeter sur les écrans les thèmes qui agitent la société algérienne. Parmi ces cinéastes, citons en particulier ceux qui comme Amor Hakkar, Nadir Moknache, Tarik Teguia ou Lyès Salem, ont réalisé des films qui dissertent philosophiquement sur les problèmes que vivent les Algériens.

20 J.P. Sartre in Revue « Les temps modernes », 1947

Présenté au festival de Locarno en 2007, « La Maison Jaune » écrit et réalisé par Amor Hakkar, qui tient aussi le rôle principal, nous livre une œuvre lente, qui arrive successivement à adapter le rythme du récit au temps et à la langue (arabe en ville, berbère dans la campagne) d'un coin isolé des Aurès et celui trépignant de la ville, dans laquelle ne se rend le paysan que lorsqu'il doit écouler ses légumes. La décès du fils aîné alors qu'il servait l'État algérien, va obliger cette petite famille marginale et heureuse à sortir de son isolement pour plonger dans une modernité incontournable. Peiné de voir son épouse sombrer dans la mélancolie, Mouloud va tout tenter. « Y a-t-il des médicaments contre la tristesse ? », demande Mouloud (au pharmacien). Non, mais il y a des remèdes à la médiocrité ; comme ce film²¹. Mouloud va peindre la maison en jaune, couleur du soleil, mais avec quelques pierres peintes en rouge, couleur de passion. Selon la règle hédoniste la recherche du plaisir et l'évitement de la tristesse constituent l'objectif de l'existence humaine. Il essaiera aussi d'offrir à sa femme un chien, avant d'introduire l'électricité (la lumière) et l'image vidéo qui lui permet de voir son fils. « Je voulais filmer l'amour qui peut exister entre un homme et une femme, un amour d'une grande pudeur. La vie est douloureuse, mais dans ce deuil, on trouve de l'humanité, de la compréhension, de la tolérance » confiait Amor Hakkar à Locarno.²² La lumière est en permanence en lutte contre l'obscurité dans « La Maison Jaune ». Je pense à la lumière du gyrophare offert par un policier et qui va clignoter dans la nuit, comme pour maintenir éveillée la flamme de la vie dans ce road movie d'inspiration picaresque. Je pense aussi au réveil de l'épouse qui va « secouer » le Maire

21 Le Canard enchaîné - 5 mars 2008

22 Cité par Gilles Fumey <http://www.cafe-geo.net/>

pour obtenir que la lumière fasse pénétrer les images de l'amour afin de faire enfin le deuil du fils disparu et de l'isolement passéiste.

Parmi les jeunes cinéastes, Tarik Teguia paraît être celui qui est le mieux armé pour poser des questions essentielles de l'homme dans l'espace des territoires. Dans « Gabla » (« Inland »), Malek le géomètre est engagé pour reprendre le projet d'extension d'une ligne électrique vers des villages reculés de la campagne algérienne. La région est certes, isolée, mais on devine aussi qu'elle est dangereuse. Malek fait son travail en professionnel consciencieux, jusqu'au moment où une jeune Africaine candidate à l'émigration clandestine vient se réfugier dans sa caravane, lui offrant « l'occasion de sauter des lignes électriques à celles de la fuite, de la désertion – de laisser en plan le dessin de la carte pour d'autres tracés, éphémères et invisibles ». ²³

Parmi les jeunes cinéastes qui n'ont pas encore réalisé leur premier long-métrage, on peut mettre en exergue deux noms : Khaled Benaïssa pour « Sektou » (2009) dans lequel on retrouve les sonorités et la topologie d'Alger chers à Zinet, mais avec la peur en plus, et Abdenour Zahzah. Son film « Garagouz » 2010 a déjà remporté une dizaine de prix internationaux. Le film raconte l'histoire d'un marionnettiste qui avec son fils sillonne l'arrière pays pour offrir du rêve aux enfants. L'homme et l'enfant traversent des paysages calmes et limpides, rencontrant même des gens généreux, mais deux types de dangers guettent ces résistants de la culture dans l'Algérie post-intégriste : le vrai barrage où ils risquent d'être rançonnés par des représentants zélés de l'ordre établi et les « jusqu'au boutistes » de l'orthodoxie fondamentaliste, qui détruisent ce qu'ils appellent les images de Satan. Nous sommes ici au cœur de la connivence

23 Cyril Neyrat, N° 644 des *Cahiers du cinéma*, avril 2009.

de ceux qui, à partir de bords opposés, s'opposent à la culture et à la représentation. Pour que sévisse la pensée unique qui comme dans la caverne de Platon maintient les êtres les yeux rivés sur la projection servie par les télévisions qui viennent du ciel entier, mais qui disent toutes la même chose : pensez comme moi et oubliez l'amour de la connaissance.

Au cours du voyage qui mène les marionnettistes vers le regard émerveillé du public des enfants, l'image de l'enfant se reflète dans la vitre de la camionnette alors qu'il raconte à son père son cauchemar fait la nuit précédente : «J'étais avec toi dans la mer. Il y avait beaucoup de gens. Des gens gentils et des gens méchants. Les gens méchants étaient très méchants. Ils voulaient ma mort. Et tu voulais me sauver. Mais les méchants s'en sont aperçus. Ils t'ont emmené au bateau. Et la mer, d'un côté, était bleue. Avec des petites vagues et un petit bateau. Et de l'autre côté, elle était stagnante, d'une couleur verte, presque sale. Lorsqu'ils t'ont emmené au bateau, je me suis jeté dans l'eau et suis resté en apnée. Je ne voulais pas nager. Ensuite, les méchants m'ont tiré de l'eau. J'ai fait le mort. Mes yeux étaient grands ouverts, j'avais peur qu'ils se referment. Après, les méchants m'ont laissé couler. Puis j'ai commencé à nager sous l'eau, nager, nager, nager. Lorsque je me suis senti loin d'eux, je suis sorti de l'eau et me suis retrouvé sur le sable. Et j'ai commencé à respirer, respirer. Et toi, t'étais là, tu m'attendais...»

Nous aussi nous commençons à respirer et à espérer que ces jeunes cinéastes viennent donner un sens au discours cinématographique, pour le plus grand bénéfice de l'esprit et de la liberté. Le cinéma algérien recommence à discourir sur la recherche du vrai et du beau. Et c'est tant mieux, en attendant que le public retrouve ses salles.