

Musique

Etat des lieux

Nour-Eddine Saoudi

Résumé:

L'Algérie de par sa situation géographique au carrefour des grands flux migratoires et civilisationnels, ainsi que de son profond enracinement en Afrique, se révèle aujourd'hui un véritable continent musical. Au substrat berbère en effet, sont venues se greffer différentes influences nées des multiples contacts extérieurs: monde grec, romain, arabe, turc, français enfin, sans oublier les différents apports que n'ont pas manqué de marquer de leurs empreintes durables les routes des caravanes qui reliaient le Sahel africain aux côtes méditerranéennes. S'organisant en plusieurs motifs, l'une citadine, l'autre de terroir, la musique algérienne cristallise une mémoire qui plonge ses racines dans l'histoire elle-même de cette terre féconde et de sa géographie: l'Algérie.

La Musique citadine:

C'est la partie méditerranéenne qui semble avoir subi l'influence la plus forte ; plusieurs apports ont marqué durablement la pratique musicale. La plus importante, celle liée à la Musique classique algérienne dite andalouse, est surtout le résultat de ses racines orientales et de son vecteur occidental, ces milliers de réfugiés andalous fuyant l'Espagne et les persécutions chrétiennes du 11^{ème} au 16^{ème} siècle. Avec leurs acteurs, cette musique va trouver refuges au niveau des villes côtières qui telles des écrans, vont garder et développer l'Art d'une prestigieuse civilisation. Aujourd'hui, tout en s'affranchissant dans son usage, de la tradition

musulmane ibérique, la musique andalouse, pratiquée dans les principaux centres urbains demeure d'une grande vitalité.

Plusieurs pièces ottomanes ont été intégrées à ce patrimoine si spécifique. Ainsi sont les Bechraf et autres Tchanbar (ouvertures instrumentales), parallèlement à l'introduction de la Zorna qui est une sorte de hautbois traditionnel, qu'accompagne lors des cérémonies de mariage et de circoncisions, une batterie de percussion (tambours et tambourins). L'influence de la musique classique algérienne sur la pratique musicale citadine est telle que plusieurs genres plus récents, en sont dérivés: Inkilab, Haouzi, Aâroubi, Zendan, chaâbi...

Le Chaâbi:

Etymologiquement: populaire, le chaâbi est le dérivé le plus récent de la musique andalouse. Il emprunte à cette dernière les modes fondamentaux, les ouvertures musicales (Touchiat), les incirafate et les pièces légères (khllass et inkilab, mais s'en distingue cependant, par des rythmes spécifiques et une recherche particulière de l'ornementation et de l'accentuation vocale sur des textes du melhoun (ce qui est mis en musique), ces longues qacidate (poèmes en arabe dialectal) du terroir. Erigé en véritable genre à part entière par El Hadj M'hamed EL Anka, il suscite un engouement quasi-religieux de ses interprètes et du public.

La musique du Terroir:

La musique bédouine:

L'influence arabe est telle que toute la bande géographique située entre l'Atlas Tellien au Nord et les retombées sud de l'Atlas Saharien est rythmée par ces mélodées bédouines nourries par les différentes conquêtes arabes mais surtout par le phénomène hillalien, ces tribus d'Arabie, qui affluèrent en Afrique du Nord (en Algérie en particulier) au 11^{ème} siècle et qui imprimèrent à ces régions et de

manière durable la pratique de la poésie chantée, art par excellence de ces pasteurs nomades, dans des environnements peu différents de ceux de leurs origines (péninsule arabe, Egypte). Cet Art chanté repose exclusivement sur la longue qacida à rime unique dont les thèmes religieux, épiques, amoureux, sont autant d'occasions pour célébrer et glorifier le clan auquel on appartient et de son rattachement aux lignées saintes de l'Islam.

La formation de base s'articule autour d'un chanteur qu'accompagne des flûtes obliques ou **Gasba** et d'une ou plusieurs percussions. En fait des nuances dans cette pratique musicale sont introduites en fonction de la région appréhendée à l'intérieur même de cette espace géographique défini. Si la gasba demeure l'instrument de base, la percussion est représentée au Sud algérois et à l'Est du pays (Biskra, Aures etc.) par le **bendir** (sorte de tambour circulaire comportant une seule peau) et dans le sud oranais (Mostaganem, Tiaret etc.) par le **Guellal** qui est un cylindre en poterie comportant une membrane.

Lors des réjouissances, l'art vocal soliste peut non seulement alterner avec le chant collectif mais aussi avec une expression du corps qui lui est intimement lié. **Danse de la jument** à Aïn Beïda (Est de Constantine), **danse de la perdrix** ou **Aâbdaoui** à Arris (Aures), **danse du Nakh** de la région de oued Souf (Erg oriental). C'est aussi **la danse kabyle** au son de la zorna et du tambour sur des rythmes endiablés propres aux cérémonies festives. **La danse Saâdaoui** ou danse des Ouled Naïls, très répandue à travers les hauts plateaux (Biskra, Laghouat, Boussaâda, Aflou, Tiaret etc. Il en est de même pour une célèbre danse du Sud oranais, exclusivement masculine que l'on appelle le **Aâlaoui**. La ghaïta accompagne souvent ces réjouissances en particulier pour la fantazia, célèbre course et danse de chevaux, dont certaines régions sont réputées pour leur Art du dressage du cheval, barbe en particulier.

Musiques du Sahara:

Les genres musicaux du Sahara sont à la mesure de son immensité et à l'instar des autres genres du terroir, la pratique musicale demeure ici intimement liée aux danses populaires. Si les grands centres du Hoggar et du Tassili ont gardé des spécificités propres, du moins jusqu'à une certaine époque, il n'en est pas de même de certains carrefour saharien, tels la région de Béchar, de Tindouf et de Timimoun, où se juxtaposent des genres hybrides synthétisant plusieurs nuances génériques. Il est ainsi du genre **Béchari** avec ses spécificités de **Ferda**, ou encore la juxtaposition dans un même espace, des musiques et danses d'origine diverses, telles celles pratiquées par les **Harratines** ou anciens esclaves, reproduisant une mémoire qui plonge ses racines dans le continent africain lui-même. Une place particulière est consacrée à la femme à travers le genre **Maya** (dénomination d'un mode andalous) dans la région de Taghit. Le **Zeffani** de Kenadsa (région de Béchar) le **Chellali** d'Adrar est exprimé exclusivement par les femmes sur des textes amoureux ou religieux que rythment les qallal et bendir. Comme autres **danses** à Béchar nous pouvons citer le **Haidous** qui est une pratique très proche de l'Ahouach du Maroc, ou encore le **Houbi**, ou danse de la séduction exécutée traditionnellement par les cultivateurs.

Dans les grands centres touaregs, les genres musicaux sont représentés par le **Tindé** sorte de pilon recouvert d'une peau, joué par les femmes sur des textes épiques et amoureux. Un instrument particulier, exécuté exclusivement par ces gardiennes de la tradition que sont les femmes touaregs, l'**Imzed** (sorte de violon construit sur calebasse). **Tahamet** à Tamanrasset et **Sebiba** à Djanet sont deux expressions; musicale et chorégraphique.

Le Gourara (Sahara Nord occidental), c'est aussi le creuset d'une pratique unique en son genre que nous développerons ici, mais

qui demeure dans une certaine mesure, un genre d'obédience religieuse. Il s'agit du **Ahellil**, ou cérémonie de louanges à Dieu et d'éloges aux prophètes et aux saints hommes. Le **taghrabt** est un autre dérivé de ce chant.

Aux côtés de ces genres si particuliers que sont l'Ahellil et la musique touareg, de tradition berbère, coexistent d'autres musiques et danses populaires comme celles dite **Eçof** (rang) de la région de Abadla qui favorisent la vie communautaire ou encore celles des **R'guibet**, tribu sédentaire de la région de Tindouf qui s'expriment à travers le langage des mains et autres style **ganga**, de cette même région. Le **Baroud**, étymologiquement poudre à canons, désigne des formations disséminés à travers le territoire, et dont la particularité est l'utilisation dans la danse, de fusils, tromblons (qarabila) qui tonnerons à l'achèvement de la chorégraphie (Ghardaïa). Enfin pour clore ce chapitre mais non pas le sujet, nous citerons le genre **qarqabou** (crotale métallique) qui donnera son nom aux différentes troupes qui du Nord au Sud et de l'Est à l'Ouest, s'appuient presque exclusivement sur ce genre de percussion très relevée dans des figures chorégraphiques différentes en fonction de la région ; nous citerons les qarqabou de Rouisset (Ouargla), ceux de Ghardaïa ou encore ceux liés à la tradition religieuse de Sidi Blel, disséminée à travers tout le pays et si bien représentée dans des centres citadins tels Alger, Blida etc. sous différentes appellations telles Baba Salem, Baba Merzoug et bien d'autres encore. Différents rituels caractérisent les séances (diwan) de ces hadra (réunion, rituelle) où nous rencontrons outre l'enveloppe musicale que relève une rythmique pressante, des coutumes anciennes, païennes très probablement.

La musique religieuse:

Musique confrérique par excellence elle est le propre de nombre de genres que nous avons cité dans notre développement, mais limitant souvent l'instrumentation à sa plus simple expression, la

voix. Elle est à l'origine l'appel à la prière ou **Adhan** et à la psalmodie du Coran, élargie ensuite à l'éloges du prophètes et des saints hommes pour ensuite comprendre tout un carrousel de rituels spécifiques sur un fond de croyances particulières dont les origines se perdent souvent dans la nuit du temps. Le pèlerinage a donné l'occasion de célébrer le culte des saints fondateurs de **Tariqa** (voie religieuse) à laquelle on est affilié ou les saints (ancêtres) dont le centre est constitué par le mausolée lui-même, devenant siège de **ziara** (pèlerinage) et de **Hadra** ou séances mystico religieuses où les adeptes chantent et dansent jusqu'à la transe. Les textes sont des Madih ou poèmes élogieux, panégyriques, s'organisant en une véritable suite, que rythme une percussion qui s'accélère crescendo jusqu'à atteindre l'extase de ses acteurs. Parmi ces confrérie nous pouvons citer la **Qadiria** (première tariqa soufi du monde musulman) qui porte le nom de son fondateur, la **Rahmania** de oued Souf, **Aïssaoua** (confrérie disséminée à travers tout le territoire), qui dans l'est du pays utilise la ghaïta (sorte de hautbois traditionnel) et de plus en plus le Oud (Luth) aârbi sur des airs malouf. **Lakhouan** est un autre nom donné aux adeptes des confréries religieuses que nous pouvons traduire par les frères et dont le maître de cérémonie est le **M'qaddem**.

Dans cet ordre de chants et danses religieuses le **Diwan de Sidi Blel** se présente comme une confrérie dans laquelle les musiciens favorisent la préservation de la conscience de la communauté noire. Ils entretiennent ainsi leur culte en rapport avec leur histoire en perpétuant leurs activités sous l'œil bienveillant de Sidi Blel ou premier muezzin abyssin de l'Islam, auquel ils sont affiliés. Leurs adeptes sont eux mêmes originaire de l'Afrique sub-saharienne, et leurs ascendants des esclaves ramenés d'Afrique. La pratique musicale, s'appuyant sur le tambour ou **Kourketou** sur le **Tbel** (tambourin), le **Gnibri** ou **Goumbri**, sorte d'instrument à trois cordes en boyau dont la table d'harmonie est une membrane en peau et le **Qarqabou** (crotale métallique), sert à la pacification de l'âme par la

transe dans le cadre du Diwan ou séance. Plusieurs appellations lui ont été attribuées en fonction de son implantation géographique: Baba Salem, Baba Merzoug, Diwan Sidi Blel, Boussaâdia, Gnaoua etc.

Ce ne sont là que quelques éléments d'une riche culture musicale forgés par une histoire plusieurs fois millénaire mais dont les branches scrutent par les différentes expériences qui y sont actuellement menées, l'avenir du monde. Nous n'avons pour nous en convaincre que ces différents genres, (re)découverts et appréciés tant en Algérie qu'hors de ses frontières.

Musique d'expression dite « actuelle »:

Ouvert sur le monde, l'Algérie voit fleurir nombre de genres musicaux dits actuels illustrés, outre par les orchestres de musique dite savante (classique occidental), que par l'explosion d'une expression et pratique musicale plus en rapport avec les aspirations d'une jeunesse, de projection dans cet universalisme qu'elle revendique. Signe des temps, nous assistons à une « modernisation » de certains genres (le Rai en est l'expression la plus édifiante), andalous, chaâbi, kabyle etc., mais aussi à la prolifération de groupes dits de musique actuelle, s'inscrivant dans cette désormais Koïnè universelle (jazz, électronique...).

Musique Etat des lieux:

Je n'ai pas la prétention de discourir dans le cadre de ce diagnostique, sur toute la dimension musicale. Mon propos est de parler presque exclusivement de musique andalouse, mais certaines observations pourraient être élargies à d'autres genres.

Jamais, peut être, depuis l'indépendance de notre pays, la pratique musicale, je dis bien la « pratique », n'a été aussi généralisée et cela à travers tout le territoire national. Nous voyons se développer plusieurs troupes ou associations mais également la multiplication d'évènements fédérateurs de cette pratique, à l'exemple des festivals,

de tournées musicales, de galas, de semaines culturelles tant nationales qu'à l'étranger mais aussi l'organisation de grands événements (Alger, Capitale de la Culture Arabe, Panafricain...). Parallèlement à cette dynamique expressive musicale, nous assistons aussi à un enrichissement du champ musical de ses supports structurels et structuraux: Conservatoires, Instituts de musique, Maisons de culture etc.

Le support musical à travers une industrie d'enregistrement florissante, n'a d'égal, que l'explosion des interprètes qu'elle pérennise à travers les milliers de CD, qu'elle met sur le marché chaque année.

Cette grande vitalité de la pratique musicale à travers tout le territoire national a comme moteur le dynamisme de la société civile dans ses aspirations multiples d'exploiter son riche patrimoine: comme partie fondamentale de sa personnalité mais également et de plus en plus comme pratique, au delà du référent culturel et civilisationnel, de socialisation dans le cadre de cette nouvelle société à laquelle chacun d'entre nous a pour ambition de voir se concrétiser.

La quête vers les référents nationaux est déjà présente dans l'histoire, à travers les actions de nos aînés. Nous en donnerons des exemples plus proches de nous tels la naissance de sociétés musicales algériennes (musulmanes) au centenaire de la colonisation, comme affirmation de soi et en réponse aux vellétés d'absorption dans le moule conçu par la France coloniale, de nivellement des spécificités et cultures dont nous étions porteurs. Ainsi sont nées El-Djazaïria, El Moçilia et autres El Hayat, comme affirmation de soi en matière musicale, mais également des sociétés littéraires comme el Mizhar, sportives comme le mouloudia d'Alger. Parallèlement à ces actions, les tendances glisseront également vers les champs politiques. Ces actions, émanation de la société civile algérienne, se déversent toutes dans le même fleuve, celui de la revendication des libertés

fondamentales et d'affirmation de soi, d'appartenance idéologique, culturelle et spirituelle.

Diagnostic actuel:

Nous en tenant au cadre strictement andalous, l'Algérie comptabilise à travers ses trois écoles - Tlemcen (ghernati), Alger (sen'aâ) et Constantine (malouf) - , plus d'une centaine d'associations musicales, implantées non plus dans les grands centres urbains mais dans des régions où traditionnellement ce genre y était inconnu (Biskra, Souggueur, Khemis Meliana, Hadjout, Bordj Bou Arreridj... Parallèlement à cet engouement nouveau pour la musique andalouse, des structures étatiques de pratique musicale sont mises en place, à l'exemple des orchestres dits régionaux, de l'orchestre national mais également d'un orchestre de musique universelle. La société civile, comme koïnè vivante et dynamique, continue à ce jour, de jouer ce rôle fédérateur des besoins qu'exprime son environnement social et culturel, de préservation et de sauvegarde pour perpétuer une partie de sa mémoire plurielle. Face à ce riche patrimoine et à l'importance de son histoire, cette action, tous domaine culturel confondu, s'est intensifiée ces dernières années, ce qui est en soi, un signe de la prise de conscience et de la vitalité de la société algérienne.

Inadéquation des méthodes

Le bilan de la pratique musicale en Algérie, en apparence riche et varié, ne répond cependant plus aux exigences de l'heure. Nous avons souligné avec force, ce rôle éminemment déterminant de la société civile dans la préservation, la sauvegarde et la promotion du legs patrimonial andalous, mais de nombreux dysfonctionnement, responsables à mon sens du nivellement des talents pour un art raisonné, contenant du sens, empêchent le développement d'une véritable pratique musicale de qualité. Ainsi, le savoir faire actuel, montre à l'évidence, les limites d'une philosophie d'approche musicale, construite sur la pratique *sensu stricto*, aujourd'hui obsolète,

car ne répondant plus aux besoins d'une société qui se projette vers les horizons d'excellence. Dans cette approche, telle que conçue aujourd'hui, sont exclus tous les référents à la dimension intellectuelle. L'apprentissage y est subordonné à la récitation, instrumentalement et vocalement, d'oeuvres, dispensées par le « maître », reprises en chœur par les disciples (élèves). Nous sommes loin de cette école de Cordoue, mise en place par Ziryab, dans laquelle étaient enseignées, tant les techniques du chant que celle des instruments. Plus grave encore, les espaces d'état formateurs dans le cadre de cette dimension musicale, à l'exemple des conservatoires, reproduisent exactement les mêmes schémas et les mêmes approches dans l'apprentissage de la musique andalouse ; ces méthodes n'avaient leur raison d'être que dans le cadre de cette espace temps, d'autodéfense, lié à la période coloniale.

De cet apprentissage est exclus tout académisme. Aucune allusion n'est faite sur la dimension civilisationnelle de la musique, non plus sur les propriétés théoriques qui la structurent, ni sur son support poétique et ses articulations prosodiques et rythmiques. Le chant et les techniques instrumentales qui devraient obligatoirement accompagner cette pratique, sont totalement absents. Le langage musical lui-même, outils désormais incontournable et indispensable pour toute pratique de qualité, est largement oblitéré. Il faut le souligner avec force, les cadres en charge de cet apprentissage, viennent tous, de ce milieu d'enseignement traditionnel, dans lequel l'oralité, fait office de dogme. Leur science se limite à la stricte connaissance de la dimension des noubate et autres dérivés de la musique andalouse, incapable d'investir d'autres domaines liés à l'intellect.

Les actions culturelles:

L'intervention des pouvoirs publics se situe à plusieurs niveaux et pèsent de tout le poids que leur confère leur autorité politique, logistique et structurelle, sur la pratique et les actions

culturelles. Dans cet environnement, citons les espaces de formation telles les conservatoires, les instituts de musique mais également les espaces de socialisation à l'exemple des maisons de cultures. Ainsi de grands efforts sont consentis par l'Etat, tant au niveau de la formation que dans celui de la visibilité de ses actions, à travers l'organisation par les principaux producteurs de cultures (ONCI, Art et Culture, Maisons de Cultures...) d'évènements culturels, traduits sur le terrain, par les nombreux galas et tournées musicales, les festivals, les grands évènements d'audience internationale, etc.

A propos des espaces de formation:

J'ai déjà discuté du bien fondé de la qualité de l'apprentissage en milieu « conservatoire ». Concernant les Instituts de musique, il s'avère que les règles de « cooptation » des futures « artistes », inscrits dans les cursus universitaires des Instituts Régionaux, Nationaux et autres Ecole Normale Supérieure, ne peuvent aboutir qu'à une sorte de résultat au rabais, en deçà des objectifs tracés. En raison d'une orientation, en rapport décalé avec leur choix, les étudiants se trouvent dans des dimensions pour lesquelles, ils n'ont aucune notion, encore moins de maîtrise d'un quelconque instrument. Les programmes eux-mêmes, sont souvent inadaptés car ne prenant pas en compte les spécificités, tant de la sociologie de la société que de son legs patrimonial. De la même manière, faute de diplômes (baccalauréat) que requiert l'intégration dans ces Instituts, nombre de talents avérés, sont perdus irrémédiablement dans la tourmente d'une dilution de leurs aptitudes artistiques.

Les passerelles sont quasi inexistantes entre les conservatoires et les Instituts de formation, encore qu'il faille revisiter tous les fondements de ces mêmes structures musicales de proximité, afin que les élèves ayant un cursus de qualité, puissent intégrer ces Instituts.

Les Maisons de Cultures:

Dans leur fonctionnement, les Maisons de Cultures dépendent totalement de leur tutelle, ce qui fragilise leurs actions. Ainsi, leur fonctionnement est presque exclusivement d'ordre administratif car la gestion est entièrement dépendante de la Direction de la Culture, elle-même subordonnée à sa tutelle. Les actions répondent aux besoins de fonctionnariat et ne prennent pas en compte la répartition selon les métiers artistiques sans oublier la pléthore d'agents qui finissent par nous entraîner, dans des méandres anastomosés de la bureaucratie, sans issue par rapport aux buts premiers de la démarche culturelle. Les projets conçus à l'intérieur de la structure, quant à eux, épousent les contours de la philosophie de la conjoncture ; même s'il en faut, par trop de « *commande de projets prêts à l'emploi* », cette conception vide le talent de ses articulations génitrices de sens. Les projets extérieurs sont souvent confrontés au quitus de la tutelle pour être financés et concrétisés. Ainsi, nombre d'associations culturelles, à défaut d'être « sélectionnées », se voient contraintes de revoir leurs ambitions sans sur le plan de ses activités que dans celui de ses thématiques. Enfin, et cela est valable pour toutes les structures en charge de la promotion des Arts, la question des bilans est incontournable. Seuls les chiffres ont de l'importance, la question de la qualité des prestataires et des prestations artistiques est largement reléguée dans les arcanes du subsidiaire.

L'O.N.C.I: (Office Nationale de la Culture et de l'Information):

Organe incontournable de l'action culturelle, il occupe aujourd'hui une position de monopole dans tout ce qui relève de la culture officielle depuis les critères de sélection des œuvres, des artistes « choisis », de l'éthique de la création et de tant d'autres aspects de la vie culturelle en Algérie. Les mêmes observations que pour les Maisons de Cultures sont valables pour l'institution ONCI, mais à une plus grande échelle et donc avec une amplification des retombées sur

l'émancipation d'un Art de qualité mais également de l'artiste. Ce dernier, livré à lui-même, s'il ne répond pas aux critères, n'aura d'autres alternatives que d'expérimenter d'autres voies pour s'exprimer ou disparaître.

Epilogue:

Alors que des sommes faramineuses sont mises en place, le rôle de l'Etat, sur la base de ce qui a précédé, se résume à une sorte de mécénat en direction de tous ceux qui ont été élus, pour mener à bien le carrousel pensé dans le sens de la politique culturelle, mais également dans le sens de cette non conscience de la véritable prise en charge de la chose musicale dans ses articulations plurielles, où l'académisme réel tiendrait un rôle essentiel. La tragédie du « bilan d'activités », masque (mal) l'archaïsme et la non-conformité des modèles proposés et de leurs incidences sur l'éclosion des talents mais également sur l'éducation de notre sensibilité d'appréciation de la production artistique de l'esprit et de son esthétique. Alors que les exercices financiers sont reconduits chaque année, avec souvent des apports additifs conséquents, seul compte le nombre de manifestations artistiques sans considération pragmatique, sur les retombées culturelles portant du sens que représente cet important investissement.

Il m'est arrivé de me poser la question sur la disparition dans le champ artistique algérien, de monuments de l'Art tels Hadj M'hamed El Anka, Bachtarzi, Dahmane Ben Achour, Ahmed Wahbi, Cheikh Hammada, Slimane Azem, Fadila D'ziria et d'autres qui ont fait le bonheur de toutes les générations d'hier et d'aujourd'hui. La société algérienne est-elle incapable aujourd'hui d'enfanter des Iguerbouchen, Guerrouabi, Khelifi Ahmed et des Sadeq Bedjaoui ? Cette stérilité est-elle réelle ou conjoncturelle ? Les interprètes n'ont jamais été aussi nombreux, mais sans céder à cette notion de la nostalgie du passé, ils sont loin d'égaliser leurs aînés. Ce nivellement des talents trouve sa

réponse dans l'environnement dans lequel se nouent et se dénouent les trajectoires. Nous sommes autant d'éléments d'un tout, incapables de se concentrer autour de projets fédérateurs. A l'exemple d'atomes libres inaptes à créer les molécules, qui seules peuvent donner du sens aux briques de la vie. En fait nous avons cessé de penser en terme du « nous » dans ce qu'il génère comme référents communs à la société, engendrant ainsi une paresse intellectuelle, et une mollesse artistique tous domaines confondus. Les conséquences sont nombreuses mais non irrémédiables. Nous nous suffisons dans notre consommation des choses de l'Art que nous croyons éclectique et de niveau certain, d'importation de genres, d'habillage sous prétexte de « modernisation », d'artistes dont la paresse n'a d'égal que l'insipidité des musiques et pire, des paroles proposées, souvent en décalage par rapport à nos valeurs, mais également de la disparition des véritables acteurs, producteurs de sens (compositeurs, paroliers...). Ce n'est que dans le cadre d'une société qui prône les valeurs universelles de travail, de création et de dépassement de soi, celle qui libère les énergies, que les réajustements structureaux peuvent y être envisagés.

Propositions:

Eu égard à:

- l'immensité du champ musical algérien et à sa richesse,
- l'immense talent de nos enfants,
- l'ouverture de la société algérienne sur le monde et à son dynamisme ;

Le développement des métiers des arts en général et de la musique en particulier nécessite la conjoncture de plusieurs paramètres refondant ayant pour catalyseur la redéfinition de la politique culturelle dans notre pays. Quelques propositions peuvent être faites:

Sur le plan de la formation:

- Inscire et redéfinir la dimension musicale dans les programmes pédagogiques de l'Education Nationale en concentrant les efforts sur la dimension patrimoniale ;
- Redéfinir les espaces de formation en vue d'un académisme d'excellence: Conservatoires, Instituts, Ecoles de musique...
- Refonte des programmes de ces espaces formateurs, en axant les interventions sur les spécificités historiques, artistiques et culturelles de notre pays.
- Remise à niveau des formateurs et des enseignants ;
- Concentrer les efforts sur les conservatoires en tant que structures de proximité et créer les passerelles idoines avec les Instituts et écoles de musique ;
- Repenser les modèles d'orientation des étudiants vers les Instituts et les Ecoles de musique ;

Sur le plan de la création:

- Mise en place d'un système de soutien aux artistes à la création ;
- Redéfinir les mécanismes d'évaluation ;
- Faire rencontrer l'Université avec le monde de l'Art et de la culture ;
- Associer les artistes dans des projets communs, notamment avec ceux vivant à l'étranger ;
- Promouvoir la création à travers des supports de communication et de diffusion.
- Promouvoir la recherche universitaire en matière de musicologie.

Sur le plan structurel:

- Combler le déficit structurel en matière d’infrastructures surtout à l’intérieur du pays ;
- redéfinir les missions des organes chargés de la visibilité artistique ;
- Ouvrir le champ structurel à d’autres volonté que celles des pouvoirs publics ;
- Redéfinir les programmes culturels en vue d’accueillir tous les talents ;

Ce ne sont là que quelques éléments d’appréciation pour une gestion d’excellence des choses de l’Art qu’il m’avait semblé opportun de noter. Aujourd’hui plus que jamais, l’organisation d’assises nationales sur le monde des arts est plus que pertinente. Ces rencontres permettront de redéfinir après avoir fait un état des lieux, la stratégie globale en matière de prise en charge du domaine artistique et d’élaborer, sur la base de propositions responsables, pragmatiques et d’éthique, un programme à la mesure de la richesse musicale de notre pays et des attentes d’une société en mutation.

Le cinéma algérien au miroir de l'Histoire

Par Ahmed Bedjaoui

L'histoire contemporaine de notre pays est lourdement liée aux discours iconographiques. La colonisation s'est faite sous l'œil ambigu des peintres orientalistes dont les premiers ont débarqué pour fixer sur la toile les grandes pages de la conquête coloniale. Les peintres jouaient à l'époque le rôle dévolu de nos jours aux équipes des chaînes de télévision, comme la Fox arrivée dans les bagages de l'armée américaine pour « couvrir » l'invasion de l'Irak en 2003. Cette année-là justement, se tenait l'Année culturelle de l'Algérie en France ». Armée d'une bonne conscience désarmante, la partie française a proposé de présenter lors de l'inauguration de l'Année le tableau de grande taille restauré d'Horace Vernet intitulé « La prise de la Smala d'Abdel Kader ».¹ Trente ans après l'indépendance, nos partenaires français nous demandaient tout bonnement d'inscrire cet événement hautement significatif dans le cœur de la pensée coloniale. Ce choc des représentations à travers la peinture en dit long sur le fossé existant entre les deux pays lorsqu'il s'agit d'évoquer les images du passé ou de leur donner un sens. On pourrait également citer comme projet inscrit par la partie française, une exposition de photos d'archives organisée en 2003 par l'Historien Français Benjamin Stora et dont l'objectif était d'absoudre le crime colonial en mettant au même niveau les exactions avérées de l'armée d'un pays occupant signataire de la Déclaration des droits de l'homme, et d'hypothétiques atrocités attribuées à des groupes armés incontrôlés. Il est vrai que la bataille des images reste au cœur des enjeux historiques liés à la qualification des horreurs commises par les forces d'occupation, et partant de là à la survivance d'une culture coloniale arrogante.

¹ J'étais alors Commissaire adjoint de la partie algérienne pour l'Année de l'Algérie en France.

Ainsi que le racontent Abdelghani Megherbi et François Chevaldonné¹ dans leurs recherches sur le cinéma colonial, l'Algérien occupe dans les films de cette époque la même place que dans les romans de Camus, celle de l'Étranger sur son propre sol. De « L'Arabe Rigolo » à « Pépé le Moko », le cinéma colonial a livré une image réductrice et insultante de l'être colonisé, donc privé de dignité. « Pépé le Moko » a été réalisé dans le cadre de la célébration du centenaire de la colonisation. On y voit le personnage du souteneur interprété par un Jean Gabin au sommet de sa réputation, déambuler dans la Casbah vue comme le dernier bastion de la virilité algérienne. Alors même que les occupants indus pensaient qu'ils venaient de fêter leur présence éternelle sur la terre algérienne, cette ultime atteinte à la « Rojla » des autochtones sonnait comme le message de trop. La pensée coloniale avait été trop loin et déjà le mouvement national, toutes tendances confondues, appelait à la résistance, tandis que les colons confisquaient la qualité d'Algériens pour ne laisser aux Musulmans que le vocable d'indigènes ou d'Arabes.

Les seules images relativement neutres de l'espace algérien remontent au début du 20^{ème} siècle après l'apparition du cinématographe. En effet, deux des principaux cameramen des équipes Lumière, Promio et Mesguish, avaient grandi à Bab el Oued. Ce qui les a poussés, dès le tournant du 20^{ème} siècle à enregistrer de nombreux petits films dans plusieurs villes d'Algérie. La grande majorité de ces « reportages » ont été retrouvés et se trouvent archivés à la cinémathèque algérienne. Ils fournissent aux cinéphiles et aux chercheurs, des éléments anthropologiques extrêmement instructifs sur la vie sous la colonisation. Il est vrai qu'à l'époque, le cinéma était encore totalement innocent puisqu'on se contentait de placer la caméra au coin d'une rue et que le montage n'existait pas encore. C'est bien plus tard que la pensée (coloniale) est venue au cinéma.

On comptait en 1962 plus de 440 salles commerciales en Algérie, dont la grande majorité était située dans les centres urbains. Ce qui a permis à des

¹ Megherbi, Abdelghani, Le Miroir aux Allouettes, ENAL, OPU Alger 1985. Chevaldonné, François [Un dommage collatéral peut-il avoir une mémoire ?](#) IREMAM, 02 février 2007.

millions d'Algériens (ils représentaient à partir des années cinquante la majorité des spectateurs) de se construire une solide culture cinématographique.

Cette fréquentation assidue des salles obscures explique sans doute la longue tradition du goût et de la créativité chez les cinéastes algériens d'hier et d'aujourd'hui. On peut considérer que le premier film de fiction par un Algérien était « Ghattassine Essahra¹ » de Tahar Hannache. L'œuvre a été confectionnée avec l'aide d'un autre pionnier du cinéma algérien, son ami de toujours Djamel Chandlerli, que nous retrouverons au service du cinéma de l'ALN. Ce dernier avait également interprété un des deux rôles principaux aux côtés de Himoud Brahimi, le fameux Momo de « Tahya Ya Didou ». Réalisé sur une musique originale signée par le grand Mohamed Iguerbouhenn, le film montrait les difficultés rencontrées par les paysans algériens pour arroser leurs palmiers près de Tolga. En opposant les images de ces Algériens forcés de plonger en apnée dans les puits, tandis que le colon européen travaille avec des pompes puissantes. A quelques semaines du début de la lutte armée, ce parallèle est lourd de sens sur le fossé qui sépare les Algériens des colonisateurs.

En citant le grand historien du cinéma George Sadoul qui écrivait en 1961 dans l'hebdomadaire tunisien Afrique Action: « 65 ans après l'invention du cinéma, il n'a pas encore été produit à ma connaissance, un seul long métrage véritablement africain, je veux dire interprété, photographié, écrit, conçu, monté etc. par des Africains », Tahar Cheria étend cette affirmation au Maghreb, ce en quoi il avait totalement tort puisque « Les plongeurs du désert » a été réalisé en 1954 et peut-être conçu comme le premier long métrage maghrébin.

Quelques années avant le tournage du film, la deuxième guerre mondiale s'achevait marquant la libération de la France et dans le même temps les prémices d'une autre résistance qui allait secouer tout l'empire

¹ Cheriaa, Tahar, Histoire du cinéma au Maghreb (1919-1962), in Sadoul, Georges, Les cinémas des pays Arabes, Beyrouth 1966, p.107.

colonial français. Le 8 mai 1945 en effet, au moment où la France fêtait la libération de Paris, des milliers d'Algériens parmi lesquels d'anciens combattants à peine démobilisés, étaient massacrés pour avoir osé prétendre au partage de la liberté. Très peu de documents filmés demeurent pour attester de l'ampleur des massacres perpétrés par les Européens. Couronné à Cannes en 1975, mais très peu vu: *Chronique des années de braise*, de Mohamed Lakhdar Hamina sera le premier film à évoquer ces massacres. Et puis, le silence. Jusqu'à ce jour du 13 mai 2010 qui a vu la présentation du film *Hors la Loi* de Rachid Bouchareb.

Juillet 1962. A Alger, comme partout ailleurs en Algérie, un peuple entier manifeste sa joie et danse toute inhibition rejetée, pour célébrer, après 132 ans d'occupation étrangère, dont près de huit ans d'une guerre violente, le recouvrement de l'indépendance. Sur l'écran, des images d'archives relatent ces journées inoubliables. On voit un petit garçon, puis une petite fille portés par leur père et eux-mêmes brandissant le drapeau algérien comme un cri d'espoir pour un avenir radieux. Les images sont en noir et blanc, mais soudain, le vert du drapeau et le rouge de l'étoile rejoignent le blanc pour frapper notre imaginaire. Nous sommes dans le générique de fin du film « *Hors la Loi* » de Rachid Bouchareb.

Ces images en noir et blanc qui clôturent le film encadrent une œuvre de pure fiction historique qui fait suite au désir des soldats algériens démobilisés de voir leur pays vivre la même libération que celle pour laquelle, ils ont consenti tant de sacrifices. Dans l'enthousiasme des éloges faits à « Indigènes », lors de sa présentation au festival de Cannes en 2007, les autorités, les coloniaux de tout poil, mais aussi la presse française, murés dans leur autisme, ont omis d'écouter le discours des héros maghrébins lorsqu'ils réclamaient l'indépendance de leur propre pays. Lors d'un entretien au journal *Le Monde*, Benjamin Stora fait également l'impasse sur les cendres qui couvent sous ces revendications et déclare que dans le film, « les indigènes ont découvert la société française »¹. Dans un autre article qu'il a signé pour le même journal, il se montrera très réservé à l'égard de

¹ In *Le Monde* du 27-00-06, entretien avec Jean-Luc Douin.

« *Hors la Loi* ».

Après une scène d'expropriation de la famille des trois frères précédant le centenaire de la colonisation, « *Hors la Loi* » s'ouvre sur des archives filmées le huit mai 1945 à Paris au moment où la France fêtait « sa » libération. De la même manière, les archives sont toutes en noir et blanc sauf celles du drapeau français qui se colore comme pour reprendre les couleurs de l'espoir. La coloration des drapeaux des deux pays illustre avec véhémence l'inégalité flagrante face aux droits des deux peuples à la liberté. Bouchareb semble dire: pourquoi avoir attendu presque vingt ans et provoqué la perte de tant de vies humaines pour arriver au même résultat ?

La scène suivante nous transporte en effet, ce même jour du 8 mai 1945 à Sétif où des milliers d'Algériens parmi lesquels d'anciens combattants à peine démobilisés, étaient massacrés pour avoir osé prétendre au partage de la liberté. Comment ne pas s'interroger sur un rêve de liberté récupéré du nazisme et la tache qui l'a irrémédiablement souillé au même moment, à quelques heures de là ?

Le film est présenté en compétition à Cannes en mai 2010, presque 65 ans jour pour jour après les manifestations qui, dans plusieurs villes du pays, ont montré la volonté des Algériens de ne plus accepter le joug colonial. Hors de la salle du festival, quelques centaines de nostalgiques tentent de se mobiliser pour faire interdire la projection. Le film a mis à nu l'autisme contenu dans une culture coloniale encore très vivace en France.. Les réactions furent très vives, au point de friser le ridicule puisque ces démonstrations passésistes n'ont pas empêché le film d'être vu par des millions de Français lors de ses diffusions sur Canal +, producteur majoritaire du film.

En 2009, deux femmes, Yasmina Addi et Mariem Hamidat ont apporté des témoignages accablants sur la réalité des massacres commis en mai 1945 par l'armée française et les milices fascistes pétainistes. Produits et diffusés par France Télévision, ces deux documentaires sont plus durs que *Hors la Loi*. Leur diffusion n'a pas soulevé de vagues, contrairement au film de

Bouchareb. C'est une nouvelle fois la preuve que la fiction est plus forte que le documentaire. Quand le cinéma américain abordait la guerre du Viêt-Nam alors qu'elle faisait rage, avec des films comme *Voyage au bout de l'enfer* de Cimino, *Platoon* de Oliver Stone ou *Apocalypse Now* de Coppola, on mesure le silence assourdissant qui dans le cinéma français des années 50 et 60 a entouré notre guerre de libération.

Il est vrai que le cinéma français n'avait jamais eu le courage ou l'honnêteté de montrer à son public le caractère gravissime des événements de mai 1945. Reconnaissons que le Festival de Cannes avait « osé », en primant *Chronique des années de braise*, de Mohamed Lakhdar Hamina, et a récidivé 25 ans après en sélectionnant *Hors la Loi*. Si le film de Lakhdar Hamina (qui était une production totalement algérienne, a pu être écarté du marché cinématographique malgré sa palme d'or, « Hors la Loi » de Bouchareb ayant été coproduit par des chaînes françaises, nul ne pouvait l'empêcher de circuler. La sortie du film a été contrariée par une campagne d'intimidation massive et la presse française a tenté, dans sa quasi unanimité, de minimiser la valeur du film, lui opposant « Des Hommes et des Dieux » de Xavier Bauvois. En nominant « Hors la Loi » et en écartant le film de Bauvois lors de la cérémonie des Oscars, Hollywood a livré son verdict. Espérons seulement que l'émotion suscitée par le message choc du film de Bouchareb, servira à ramener les esprits à une vision plus réaliste de l'Histoire contemporaine. L'historien français Benjamin Stora souligne le rôle de la fiction dans le travail de mémoire qui reste à accomplir de part et d'autre de la Méditerranée: « Que ce soit dans un documentaire ou dans un film, ce qui compte c'est la figuration d'un événement. Or, c'est la première fois que l'on présente Sétif dans un film de fiction. En Algérie, c'est un fait admis. En France, il semble que certains n'aient toujours pas accepté la décolonisation. Dès qu'il est question de la guerre d'Algérie, il y a des batailles de mémoires. »¹.

Dans les deux films, la documentation est au service de la fiction. Lakhdar Hamina raconte l'histoire du mouvement national depuis les années

1- In Le Monde, du 21 mai 2010, propos recueillis par Véronique Venaille.

trente et jusqu'au déclenchement de la guerre de libération. Bouchareb a quant à lui, massivement utilisé les interviews des acteurs (Algériens et Français) de la lutte armée pour en extraire un scénario bien documenté. Ces deux films (auxquels on peut associer La Bataille d'Alger) montrent bien que le secret de la narration filmique appliquée à l'Histoire contemporaine, réside dans un mélange magique entre le documentaire et la fiction appuyé par une démarche analytique et pas uniquement descriptive ou glorifiante, comme ce fut trop le cas dans bon nombre de films algériens traitant de la Guerre de Libération. Il appartient aux historiens d'écrire l'Histoire et aux cinéastes de la vulgariser en utilisant les deux armes essentielles dont ils disposent: le mouvement et l'émotion.

Rachid Bouchareb et Lakhdar Hamina montrent bien dans leurs films que les émeutes du 8 mai 1945 n'étaient que le prélude d'un embrasement général en Algérie. Charles-Robert Ageron confirmait que cet épisode de la répression coloniale « a servi de référence et de répétition générale à l'insurrection victorieuse de 1954 »¹. Une fois la commission d'enquête dissoute, l'ordre colonial s'est renfermé dans son silence et le journal Le Monde, qu'Hubert Beuve-Méry avait fondé après la libération, titrait sur cinq colonnes à la Une, à la fin du mois de mai 45: « la Paix française règne à nouveau en Algérie »! Cinquante ans plus tard, le même journal publie le 8 mai 2005 un dossier intitulé « l'autre 8 mai 45 » et dans lequel le quotidien affirme que « la reconnaissance des responsabilités de la France coloniale est un préalable indispensable à la convocation de la mémoire ». Dans ce même numéro, l'historien Claude Liauzu note que les événements tragiques de mai 1945, « tout en s'inscrivant dans une tradition de résistance, constituent les prémices de la guerre d'Algérie ».²

En 1954, au moment où l'existentialisme et l'insouciance régnaient à Paris, les Français apprenaient avec stupeur que quelques bandes de *fellagas* avaient attaqué des positions coloniales en divers points du pays. La

¹ - Charles-Robert Ageron, « Les troubles du Nord Constantinois en mai 1945: une tentative insurrectionnelle ? » dans Vingtième siècle, Revue d'histoire, n°4, octobre 1984, p.112.

² In le Monde du 8 mai 2005.

désinformation qui avait prévalu depuis le début du siècle sur le Mouvement national algérien en général et depuis mai 1945 en particulier n'avait évidemment pas permis aux spectateurs et lecteurs français de prendre la mesure réelle de ce qui s'annonçait. Classée, puis rangée sous le vocable d'« événements d'Algérie », l'insurrection devint, en une nuit de la Toussaint, une guerre de libération nationale à la surprise du monde entier.

La féroce répression qui a suivi les émeutes de mai 1945 avait fini par convaincre un groupe d'hommes résolus de recourir aux armes plutôt qu'aux urnes. Les mascarades électorales avaient été marquées dans le passé par la tricherie et par un système devenu célèbre sous le qualificatif de « élections à la Naegelen » et qui plaçait les Algériens dans un deuxième collège. Le 11 février 1948, Edmond Naegelen *membre éminent de la SFIO*, est nommé gouverneur général d'Algérie. Il ordonne à l'administration coloniale de faire de « *bonnes élections* » Le grand ami de l'Algérie André Mandouze écrivait: « *Mais alors que le premier tour laissait pressentir une nette victoire du MTLD, une gigantesque opération de trucage dénatura totalement le scrutin du second tour. Le bourrage des urnes, l'arrestation préventive des assesseurs suspects et le quadrillage des douars par l'armée aboutissaient à « l'élection » de 41 candidats administratifs (sur 60)...*»¹ Le recours à la violence marquait pour les insurgés une rupture du dialogue avec l'adversaire d'hier et un rejet du code des valeurs auquel leur semblaient encore adhérer jusqu'à un certain point les intellectuels formés à l'école française. Lorsque les maquis s'embrasèrent le principal souci des stratèges de la lutte révolutionnaire résida dans la recherche de l'armement. De 1954 à 1956, le mouvement gagna en ampleur par sa propagation sur le terrain. Il remporta des succès dont l'écho ne parvenait pas à franchir les frontières maghrébines. Lorsque le FLN et surtout ses stratèges militaires, découvrirent que la résistance armée ne suffisait pas, ils commencèrent à réétudier les instruments de lutte pour les adapter aux nécessités de ce milieu de siècle.

¹- André Mandouze, *Mémoires d'outre siècle: D'une résistance à l'autre*, Ed. Viviane Hamy, 1998, page 183-184.

Les médias comme arme de contre propagande

C'est au moment de la tenue en 1956 du congrès de la Soumam en Kabylie, que les questions de communication de masse commencèrent à se poser. Tout comme les révolutions vietnamienne et chinoise, la révolution algérienne a été essentiellement rurale. Elle a trouvé en Franz fanon, un idéologue et un stratège convaincu. Alice Chekri, citant l'ouvrage posthume de Franz Fanon, « Vers une Révolution Africaine », affirme qu'à travers ce livre, Fanon se révèle comme un stratège de guerre. « En un seul chapitre, il explique comment ouvrir un front sud de la guerre et la façon d'exécuter les lignes d'approvisionnement »¹.

Une idée qui ne circule pas est une idée qui meurt. C'est à partir de 1957 et au plus haut de la lutte que les dirigeants du FLN installés à Tunis ont réussi à convaincre les chefs des maquis de l'intérieur de l'importance de la communication. Les moyens audiovisuels se sont vite révélés les plus efficaces, particulièrement à une période marquée par l'avènement de la télévision comme média dominant en Occident. Pour la révolution algérienne, la télévision représentait un réseau d'information, donc de propagande inestimable. L'élite était plus attirée par le cinéma, considéré comme le fruit de *l'establishment* commercial, avec ses allégeances et ses modèles. Nous avons donc, d'un côté des apprentis cinéastes citadins, et de l'autre des spécialistes de la guérilla rurale devenus par la force des choses des propagateurs plus enclins à la clandestinité qu'à l'échange. Un axe de convergence apparut entre les commanditaires et les créateurs d'images avec comme relais les cadres et intellectuels qui s'étaient regroupés à Tunis. Des hommes comme M'hamed Yazid, Mahiedine Moussaoui, Reda Malek, Boumendjel, le docteur Chaulet et son épouse, ont (entre autres) joué un rôle de premier plan dans l'effort de médiatisation de la guerre de libération.² En invitant les réseaux de télévision américains et européens à couvrir les événements, le FLN a marqué des points déterminants pour

1 - Alice Cherkri, " Frantz Fanon Portrait " , David Macey, *Frantz Fanon: A Biography* (2000: New York, NY, Picador presse).

² In Mehdaoui, Saïd « Cinéastes de la Liberté », long-métrage documentaire ENTV décembre 2009.

l'internationalisation du conflit.

La guerre d'Algérie était devenue un sujet attrayant pour les journaux télévisés occidentaux.

En 1956 et 1958, la « question algérienne » prit de plus en plus de place dans la vie politique intérieure américaine, surtout à la suite du débat de l'ONU et de la grève générale des huit jours en 1957. Les démocrates, par la voix du jeune sénateur Kennedy, réclamaient de l'administration républicaine qu'elle reconnaisse le mouvement insurrectionnel algérien comme une réalité irréversible.

Les télévisions américaines, CBS en particulier, se mirent à consacrer régulièrement des magazines à la guerre d'Algérie. Si l'on fait l'effort d'imaginer l'impact d'images de guerre vraie diffusées dans les foyers par un média encore nouveau, on comprendra que la propagande était devenue un enjeu crucial dans ce conflit, comme le souligne Sébastien Denis dans un ouvrage publié récemment sous le titre: « Le cinéma et la guerre d'Algérie, la propagande à l'écran »¹. Selon l'auteur de l'ouvrage, à l'action mesurée des Français, répond une action beaucoup plus ferme du FLN consistant à retourner les arguments de la propagande française (sur l'Algérie, l'Armée de libération nationale [ALN] et les pertes de l'armée française) auprès de l'opinion publique internationale. Le choc est immédiat dans les médias et contribue à marginaliser la France au niveau mondial.²

La Révolution algérienne avait commencé à accueillir et à utiliser des étrangers à partir de 1956 - René Vautier fut le premier. Comme, à l'époque, la prédominance était encore aux maquis de l'intérieur, Vautier avait créé une école à l'initiative d'Abbane Ramdane, l'un des chefs les plus influents de l'ALN ; ce dernier avait évoqué l'idée de constituer des archives de la révolution, en filmant ce qui pouvait représenter plus tard la mémoire visuelle de l'Algérie en guerre. Cette école, qui comptait cinq membres, a réalisé quelques émissions diffusées dans les pays socialistes, dont l'une sur

1 Sébastien Denis, *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Nouveau Monde éditions, 2009.

² Denis, Sébastien, *ibid.*

l'école elle-même, une autre sur les infirmières de l'ALN, et une enfin comportant des images contestées par les Français sur l'attaque contre les mines de l'Ouenza. C'est autour de René Vautier, de Pierre Clément (revenu à Tunis en 1957 avec un équipement complet image et son qu'il mit au service du FLN) et Djamel Chanderli, que s'organisa le noyau dur du premier cinéma libre.

La caméra et le fusil pour la liberté

L'action médiatique menée par le FLN jusqu'à la fin de l'année 1957 finissait par donner ses premiers fruits surtout lorsque ces films et d'autres reportages réalisés sur la guerre d'Algérie par des Américains - que sont-ils devenus? - étaient diffusés à la télévision. En distribuant les rôles, le public occidental avait décidé dans sa majorité, de confier celui du mauvais aux Français.

Parallèlement à l'intensification de la lutte antiguérilla, les politiques français comprirent, mais un peu tard, qu'il fallait réagir au plan médiatique. C'est la raison pour laquelle ils créèrent un réseau de télévision réparti sur trois zones: Centre, Ouest et Est de l'Algérie. Malgré leurs efforts pour encourager les Algériens à acheter des téléviseurs, ils se heurtèrent à deux obstacles majeurs: l'extrême pauvreté dans laquelle la colonisation avait maintenu la population indigène et les consignes du FLN qui exhortaient les Algériens à se méfier des images des occupants. Les images de la télévision entre 1957 et 1962 se répartissaient en deux catégories: les images fortes liées au discours de propagande (information télévisée) et à la culture dominante, images entièrement véhiculées par des visages et des voix européennes, d'une part ; et, d'autre part, des images d'une sous-culture périphérisée, folklorisée qui se limitaient à des émissions de musique populaire ou à des sketches de courte durée (parfois surnommés *sketches-chorba*) pour la plupart basés sur la vision que les Français détenaient dans leur inconscient: le mensonge, l'hypocrisie, la sournoiserie de l'Arabe. Ces images ont fonctionné comme un miroir freudien qui a libéré brutalement l'inconscient colonial en lui faisant jouer une fois de plus le mauvais rôle, l'inverse de celui qu'il croyait jouer en tout cas.

Ainsi les Algériens ont-ils découvert la télévision presque en même temps qu'elle s'imposait en Occident sur les autres médias. Marshall Mc Luhan avait prédit que le médium était le vrai message.¹ Pour le cas de l'Algérie, la prédiction est vérifiable puisque ce n'est pas le message colonial que la population algérienne musulmane retint mais le médium lui-même qui allait influencer profondément le mode de vie et de pensée des Algériens. Déjà fortement imprégné d'une forte culture cinématographique, le public algérien adopta très tôt la télévision et à travers elle, le modèle qu'au-delà du message immédiat, ce médium « vendait »: le modèle occidental.

La très grande majorité des employés algériens de l'ex-ORTF à Alger étaient des patriotes engagés avec le FLN. Pour marquer sa solidarité avec le peuple en lutte, un groupe de techniciens au nombre d'une dizaine, conduit par le réalisateur Ali Djenaoui, ancien élève de l'IDHEC, quitta la station française de télévision d'Alger pour rejoindre les maquis. Seul parmi eux, Youssef Sahraoui avait survécu à l'époque. Il était devenu par la suite l'un des plus grands directeurs-photo africains et arabes. Tous ses compagnons sont morts peu de temps après leur arrivée aux maquis, victimes probablement de la « bleuite », cette guerre psychologique que Massu et Bigeard avaient organisée pour jeter le doute sur les citoyens, étudiants en particulier, qui rejoignaient l'ALN. Le Cinéma aux armées françaises avait de son côté permis à des dizaines de cinéastes français appelés sous les drapeaux de tourner des dizaines de milliers de mètres de pellicule. Beaucoup de ces films sont restés enfermés dans leurs boîtes, témoins privilégiés d'une époque marquée par le silence. La question de la récupération de ces images d'archives se pose avec acuité aujourd'hui. Les seules vues qui ont pu échapper au stockage muet ont fait grand bruit sur les méthodes utilisées pendant les ratissages, lors de ce que les stratèges coloniaux qualifiaient de « pacification ».

Avec la création du Gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA), dirigé par un modéré, Ferhat Abbas, les dirigeants de la

1-Mc Luhan, Marshall, *Understanding the Media: the Extension of Man* par Mentor, New York; 1964, réédité 1994, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Révolution se lancèrent dans une série d'actions internationales de charme dans lesquelles le cinéma devait jouer un rôle appréciable. En 1960, un comité du cinéma fut créé, vite remplacé par le service du cinéma du GPRA rattaché au ministère de l'Information tandis que l'ALN se dotait de son côté d'un service du cinéma.

En plus de René Vautier et de Pierre Clément, d'autres cinéastes français collaborèrent avec le service du cinéma du GPRA. C'est ainsi que, malgré une autorisation refusée au projet, René Vautier mit en contact Frantz Fanon avec Yann et Olga Le Masson pour la réalisation en 1961 d'un court métrage intitulé *J'ai huit ans*. Ce film, monté par Jacqueline Meppiel, était basé sur des dessins que des enfants avaient réalisés sur la guerre et qu'ils commentaient eux-mêmes. Il semble que certains frais de production du film, dont les pellicules, aient été engagés grâce à l'aide financière de Marina Vlady et de sa sœur Odile Versois. L'année 1961 devait être particulièrement riche. Elle était marquée d'abord par la création des archives du cinéma de l'ALN qui étaient évacuées en Yougoslavie en attendant l'Indépendance. Après de difficiles négociations avec les autorités Serbes, beaucoup de ces archives ont été récemment récupérées.

C'est également avec l'aide du comité Maurice Audin et avec les fonds recueillis par la Fédération de France du FLN que fut produit *Octobre à Paris*. Ce film, devenu célèbre, a enregistré des images saisissantes des manifestations qui, en octobre 1961, embrasèrent la capitale française. Dans un entretien daté de l'été 2000, Jacques Panijel affirme que le comité Maurice Audin proposa la réalisation du film à « *pratiquement tous les réalisateurs de 'gauche' (dont François Truffaut) sauf les communistes - parce qu'il ne fallait pas 'mouiller' le film de ce côté - et que toutes les "bonnes âmes" de gauche ont refusé l'enfant* ». C'est donc un *scientifique* Jacques Panijel, qui a pris la responsabilité de signer sa réalisation.¹

Le film contient des images accablantes sur la répression policière

¹ J.P. Renouard et I. Saint-Saëns, *entretien avec Jacques Panijel* In *Revue Vacarme* 13 été 2000.

menée contre des victimes, jetées dans la Seine ou tabassées à mort parmi lesquelles des Français qui refusaient une logique coloniale moribonde. *Octobre à Paris* a été interdit en France et n'a reçu son visa qu'en 1973 à la suite d'une grève de la faim de quelques personnes dont René Vautier.

Après la création des services du cinéma au GPRA et de l'ALN, de nouveaux cinéastes vinrent se joindre aux pionniers. De jeunes Algériens comme Ahmed Rachedi, Ahmed Laalem et Mohamed Lakhdar Hamina, mais aussi des étrangers comme Stevan Labudovic, cameraman qui s'enrôla dans l'Armée de libération ainsi que Karl Gass, venu de l'ex-RDA.

En 1960, le GPRA décida de produire deux films pour préparer l'opinion publique internationale au débat sur la question algérienne à l'ONU.

Le premier, constitué par des images filmées par René Vautier, Djamel Chandlerli mais surtout Stevan Labudovic, se présentait comme un film d'archives destiné aux délégations étrangères de l'ONU, *Djazairouna (Notre Algérie)* avait pour but de faire connaître au monde la nature de la lutte. Il fut achevé par Mohamed Lakhdar Hamina avec l'aide de Pierre Chaulet.¹

Le deuxième devait attirer l'attention de l'opinion publique internationale sur la situation engendrée par la guerre coloniale. Réalisé par Mohamed Lakhdar Hamina et Djamel Chandlerli, *Yasmina* est, en quelque sorte, le premier film algérien de fiction. Il est basé sur l'histoire d'une petite fille qui parle avec les accents de l'enfance. «*Mon père, dit-elle, est mort sans pousser un cri. Je n'ai pas pleuré, peut-être par peur...* ». Pour M. M'hamed Yazid, alors ministre de l'Information du GPRA, *Djazairouna* devait parler à l'esprit et *Yasmina* au cœur.

Djamel Chandlerli était sans doute avec Tahar Hannache le cinéaste algérien le plus ancien. Dans "Les plongeurs du désert", « le cinéaste est alors aidé dans son travail par Djamel Chandlerli, qui est à la fois son neveu et son assistant-élève. Les deux hommes travaillent ensemble depuis

¹ entretien de l'auteur avec Stevan Labudovic, *El-Moudjahid*, novembre 1984.

1942. »¹. Djamel Chandlerli est mort en 1991 sans avoir pu réaliser son rêve de long métrage.

Comme on peut le constater, la révolution algérienne a très largement mis à profit l'audiovisuel comme complément de la lutte armée. L'image a depuis 1956 joué un rôle déterminant dans l'effort de médiatisation du conflit. En intégrant des cinéastes militants étrangers, dont nombre de Français, le FLN avait réussi à renvoyer une image moderniste des aspirations révolutionnaires du peuple algérien. L'avenir montrera que les dirigeants de l'Algérie indépendante n'ont pas su donner au cinéma le rôle que son passé militant aurait mérité.

Le rêve et l'espoir en images

Au lendemain de l'indépendance en Algérie, deux forces principales se faisaient face pour la primauté de la production d'images: la station régionale de l'ORTF, abandonnée par la majorité de ses cadres techniques et devenue en octobre 1962 la RTA, Radio télévision algérienne, d'une part et le centre audiovisuel de Ben Aknoun où se sont regroupés ceux qu'on appelait les cinéastes des frontières ou de la liberté. Parmi eux, Ahmed Rachedi et René Vautier. Tandis que Mohamed Rezzoug s'installait au Centre itinérant (devenu populaire) du cinéma (CPI) avec les quelques cinébus disponibles et un fonds filmique intéressant, Mohamed Lakhdar Hamina n'allait pas tarder à se créer une citadelle avec l'Office des Actualités algériennes (OAA). Djamel Chandlerli, s'effaçait très tôt de la course et quittait prématurément la scène cinématographique nationale, malgré les grandes qualités montrées lors du tournage notamment de « Yasmina » et « Les fusils de la liberté ».

Profitant de la ferveur socialiste prônée par Ahmed Ben Bella, René Vautier lançait le mouvement des ciné-pops dont l'influence allait s'arrêter avec le coup d'état de 1965. La même année Mahieddine Moussaoui, le principal animateur de la cellule cinéma du Ministère de l'information du

¹ K.B - Tassili Magazine n° 42 - Juin-Aout 2005.

GPRA était désigné directeur général du nouveau Centre national du cinéma qui regroupait l'ensemble des activités cinématographiques. La création en 1965 de la cinémathèque algérienne est à mettre à l'actif de Mahieddine Moussaoui.

Dans ce climat de lutte pour le pouvoir des images et tandis que les laboratoires d'Afric Films déménageaient vers Tunis, les enjeux ne résidaient pas que dans les conquêtes de position dominantes.

Le CNC fut vite attaqué pour son gigantisme et dû céder à ses détracteurs. La décision de dissolution fut prise en 1966 c'est-à-dire moins de deux ans après la création du Centre.

Ce n'est qu'en 1967, en avril précisément que les textes portant restructuration du secteur cinématographique furent publiés. Trois organismes remplaçaient le CNC:

- **l'Office des actualités algériennes (OAA)**
- **l'office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC)**
- **le Centre algérien de la cinématographie (CAC)**

Après deux années d'accalmie, ces structures allaient se recentrer à la suite de deux événements majeurs. D'une part la décision prise en 1969 de confier le monopole de la distribution des films cinématographiques à l'ONCIC, ce qui allait transformer radicalement les capacités financières du cinéma algérien. En effet après la dissolution du CNC, les salles de cinéma avaient été confiées en gestion aux collectivités locales dans le but de fournir aux municipalités des ressources nouvelles. Cette politique de la poule aux œufs d'or allait s'avérer désastreuse pour le réseau d'exploitation hérité du colonialisme. De son côté, l'action industrielle devait se matérialiser dans la mise en place de structures de développement et de tournage (laboratoire et studios). Comme on le verra plus loin, cette mission n'a jamais été menée à son terme, laissant le film algérien totalement dépendant de l'étranger. En 1973, l'Etat décidait de rattacher l'OAA à l'ONCIC et de transférer la programmation des salles à ce dernier officiellement pour lui permettre de mieux protéger la production nationale. Tout cela créait une situation de fait

qui confiait à l'ONCIC un quasi monopole, seule la cinémathèque restant dépendante d'un CAC réduit à sa plus simple expression. La situation des entreprises publiques n'allait plus évoluer jusqu'à la nouvelle restructuration qui interviendra en 1984 sur fonds de crise structurelle.

Il convient de préciser qu'avant la dissolution du CNC, le secteur privé avait droit à l'existence. La meilleure preuve en fut la société Casbah Films de Yacef Saadi, qui nous a donné quelques films avant d'être étouffée, dont le chef d'œuvre de Gillo Pontecorvo, *La Bataille d'Alger*. En faisant le tour du monde jusqu'à nos jours, ce film a été celui qui a le mieux médiatisé et glorifié la révolution algérienne.

Les trois premières années de l'indépendance ont été également marquées par la course à « qui allait réaliser le premier film de long-métrage de l'Algérie indépendante.

Tout en dirigeant les Ciné-pos, René Vautier s'efforçait de réaliser son grand projet « Peuple en marche » avec les images qu'il avait tournées au maquis ou aux frontières et d'autres qu'il voulait consacrer aux premières années de l'indépendance. Ses « amis » du centre audiovisuel de Ben Aknoun arguaient du fait que Vautier avait, à l'instar du français Pierre Clément ou du Yougoslave Labudovic, filmé des scènes collectives appartenant au Ministère de l'information du GPRA. René Vautier n'a jamais mené à terme son projet et devra attendre le début des années 70 pour signer son premier long métrage avec le magnifique « Avoir vingt ans dans les Aurès », mais sous bannière française.

Dès 1963, Lakhdar Hamina préparait « Le Vent des Aurès » qui ne sera prêt qu'en 1967 et avec lequel il se verra décerner entre autres, le prix de la première œuvre au festival de Cannes.

Claude Charby avait signé en 1964 « Une si jeune Paix » dédié à la jeune génération de l'indépendance. De son côté, Ahmed Rachedi préparait « l'Aube des damnés », inspiré des « Damnés de la Terre » de Franz Fanon décédé avant 1962, mais demeuré l'égérie de la révolution paysanne. Ce film

devait être prêt pour le sommet des chefs d'Etat du Tiers Monde prévu pour 1965 mais reporté après le coup d'état qui a renversé Ahmed Ben Bella.

Dans ce contexte de course au pouvoir, c'est la Radio télévision algérienne (RTA) qui allait, forte de ses cinq années d'expérience dans le domaine de la production, offrir au public le premier film de fiction 100% algérien. Quand on sait aujourd'hui la difficulté à monter une équipe technique complète, on se prend à rêver des directeurs photos de niveau mondial (dont Noureddine Adel, Rachid Merabtine et Youssef Sahraoui) dont disposait la RTA à l'époque. Tourné en 1965 par le réalisateur le plus expérimenté de la Télévision, Mustapha Badie, « La nuit a peur du Soleil » a été conçu et monté comme une super production au long cours, avec ses quatre heures initiales et sa version actuelle de trois heures.

Alors que la plupart des films algériens du secteur cinématographique s'appuyaient sur des techniciens étrangers, Mustapha Badie a bénéficié de l'expérience d'un grand directeur photo en la personne de Noureddine Adel, mais aussi de décorateurs, de monteurs ou d'ingénieur du son algériens chevronnés, formés à la fin de l'époque coloniale.

Tourné en 35 m/m, « La nuit a peur du soleil » est un film qui aujourd'hui gagne à être revisité même si Rachid Boudjedra s'était montré excessivement dur avec lui en en y dénonçant « l'insidieuse influence du style égyptien dans ce qu'il a de plus contestable ». ¹ Il raconte en effet, dans un style davantage influencé par le (bon) cinéma égyptien que par le mélange hollywoodien-soviétique propre aux premiers films cinématographiques révolutionnaires, la saga de familles prises dans les décennies qui ont précédé l'indépendance de l'Algérie. Le film de Badie impressionne aujourd'hui par sa qualité artistique et par son niveau technique. Il a été présenté dans quelques salles, puis à la télévision, mais il a été boudé par le secteur cinématographique naissant. Dans la lutte que

¹ Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, p. 84.

depuis lors se sont livrés le cinéma et la RTA, la télévision venait de planter une banderille majeure dans le dos d'un cinéma condamné à la précarité.¹

Le cinéma algérien témoin visuel de l'Histoire

Depuis le recouvrement de la souveraineté nationale, le cinéma algérien a tenté de participer avec ses moyens (et ses limites de tous genres) à l'écriture de l'histoire de la guerre de libération. « Né de la guerre d'indépendance, le cinéma algérien est hanté par l'histoire ». Pour Guy Austin, « la possession récurrente du nouveau cinéma national par le traumatisme national trouve son grand début avec « La Bataille d'Alger » de Pontecorvo (1965).²

Des dizaines de longs métrages, des centaines de documents ont été consacrés à ce sujet. Tant et si bien que, pour beaucoup, l'idée répandue est qu'il y a trop de films sur la guerre d'Indépendance.

La décennie qui a suivi la Libération a été particulièrement marquée par ce type de cinéma. A y regarder de plus près, on s'aperçoit, en fait, que si beaucoup de films ont traité de la guerre, il en est très peu ayant réussi à proposer une réflexion à la hauteur des événements qui ont mené à des transformations radicales dans la société algérienne.

Coincé entre la fiction et le réel, le film algérien, que ce soit au cinéma ou à la télévision, n'a pratiquement jamais pu, au cours des dix années qui ont suivi l'Indépendance, faire œuvre historique ou expliquer par exemple qui avait choisi de lutter et **surtout pourquoi**. La presque totalité des films situent leur action au cœur même de la guerre et s'achèvent dans l'action. La faiblesse du dialogue, généralement asséné dans une langue à mi chemin entre le dialectal et le classique, accentue l'impression d'images fantasmées de la lutte armée.

¹ www.Cinémémoire/net/index/php/ A l'aube du cinéma algérien

² G. Austin, Trauma, Cinema and the Algerian War, New Readings 10 (2009), p.20.

L'objectif affiché de ces films est de glorifier, non d'analyser. Ils sont marqués par l'unanimité et par l'approche globaliste. Dans leur style, ces films ne tiennent pratiquement pas compte des leçons du nouveau cinéma. Ils restent imprégnés par le modèle hollywoodien dominant et vacillant à la fois. Les films les plus réussis de cette période n'échappent pas à la règle: « L'Opium et le Bâton », « Patrouille à l'Est », « Le Vent des Aurès ». Dans cet ordre d'idée, Mohamed Lakhdar Hamina a réalisé à la fois le film le plus hollywoodien avec « La Chronique » et le plus audacieux avec « Hassen Terro », adapté de la pièce de Rouiched. Réalisé en 1967, ce long métrage casse un tabou sur l'action héroïque et sa relation avec la peur. Pourtant, Mohamed Lakhdar Hamina avait dès 1968, choisi le rire pour raconter « Hassan Terro » et ses frayeurs. Le même Hassan Terro reviendra dans un film de Moussa Haddad sans que cela puisse jeter le doute sur l'attachement indéfectible des Algériens à la lutte armée sous la conduite du FLN et de l'ALN¹. Pour Rachid Boudjedra, « l'Algérie va très loin dans son antimilitarisme et possède déjà son anti héros populaire devenu quasiment légendaire: Hassen Terro ».²

Mohamed Slim Riad a réussi quant à lui à exprimer dans « La Voix », un point de vue intéressant sur les prisonniers algériens enfermés dans des camps et n'ayant comme contact avec l'extérieur que le haut parleur de la cour qui leur assénait les discours du général de Gaulle à longueur de journées.

En faisant le compte des thèmes traités, on s'aperçoit qu'au cours de cette première étape, deux films ont été consacrés à l'enfance et un seul à la participation de la femme à la Révolution.

Comme on l'a vu précédemment, le premier long métrage de fiction réalisé par le secteur cinématographique naissant après 1962 traitait de l'enfance et s'intitulait justement « Une si jeune paix ». Réalisé par Jacques

¹ Abderrezak, Hellal, Histoire du cinéma, le refus d'une mise en images, Ed. Rafar Alger 2011

² Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, F. Maspéro Paris 1971, p. 84.

Charby, il prolongeait l'esprit de Frantz Fanon tout comme « L'Aube des damnés » d'Ahmed Rachedi. « Une si_jeune paix » est un appel vibrant en faveur des enfants des martyrs de la révolution.

Quant à « L'Enfer à Dix ans », réalisé en 1968 par un collectif de jeunes réalisateurs, il a l'avantage de rappeler que les enfants, eux aussi, ont participé à leur manière à la révolution armée mais ne consacre à la petite fille qui en est l'héroïne qu'un volet sur les cinq qui composent le film.

Plus tard en 1960, Rachid Benallel réalisera avec « Yaouled », un très beau film sur les enfants et la guerre. Plus récemment, Mehdi Charef a consacré à ce même thème du regard des enfants sur la fin de la guerre un film très intéressant intitulé « Cartouches gauloises ».

Un autre regard sur la guerre

La Bataille d'Alger de Gillo Pontecorvo reste le seul film de cette époque où le rôle de la femme algérienne dans la résistance armée soit souligné avec force. Avant 1962, « Gamila l'Algérienne » de Youssef Chahine avait, il est vrai, soulevé le même problème. Malheureusement, il s'agit là de deux films réalisés l'un par un Italien, l'autre par un Égyptien. Les cinéastes algériens ont pour le moment la mémoire courte, en attendant « le Charbonnier » de Mohamed Bouamari.

Plus les cinéastes de cette période s'efforçaient de coller au réel, plus ils en offraient une caricature parfois grossière, contredite par tous ceux qui lui opposaient leur propre vécu des événements, l'expérience de chacun variant selon les sensibilités. Le film algérien prétendait épouser le réel et en faire jaillir la fiction pour ainsi dire. En fait le film de fiction pur est paradoxalement venu avec « Tahia ya Didou » de Mohamed Zinet dont le but initial (autre paradoxe) était faire un documentaire sur la ville d'Alger. La séquence de l'aveugle qui reconnaît son ancien tortionnaire dans un restaurant reste l'un des raccourcis historico-fictionnels les plus frappants des années 60. On peut également citer « Hassan Terro » de Mohamed Lakhdar Hamina qui, en humanisant son héros, n'a pas altéré la valeur intrinsèque de la révolution armée.

Réalisé en 1971, « Décembre », du même réalisateur, amorce son récit sur un fond historique intéressant: le prochain débat sur la question algérienne à l'ONU et les manifestations de décembre, à propos desquelles un officier français cherche à obtenir des renseignements par l'usage de la torture. Le film « témoigne aussi dans un huis clos terrifiant, la pratique de la torture durant la guerre de libération algérienne »¹ et se mue en un débat de conscience et le regard de la caméra franchit la frontière qui sépare le torturé du tortionnaire, l'agressé de l'agresseur. Lakhdar Hamina a, en l'occurrence signé le film que les cinéastes français amnésiques refusaient de faire.

En dehors de ces quelques exemples, il faudra se tourner vers la Télévision algérienne pour trouver les œuvres les plus dépouillées et les plus puissantes sur la révolution. Les meilleurs exemples sont « Noua » de Abdelaziz Tolbi et « Les Spoliateurs » de Lamine Merbah. Les deux films s'appliquent à expliquer les raisons de l'insurrection. Pour cela, les deux réalisateurs ont choisi de revenir à la période ayant précédé le 1er novembre 1954, expliquant l'explosion, par la situation de dénuement tragique dans laquelle la colonisation avait plongé la paysannerie algérienne. Les deux réalisateurs choisissent des cas extrêmes pour partir du réel et parvenir au réalisme le plus extrême: un vieil homme que la spoliation a poussé à la folie et une jeune fille qui découvre l'amour innocent dans la pire des misères. Dans ce dernier cas, celui de « Noua », la fiction relève d'un tel parti pris qu'elle débouche sur une attitude surréaliste fort intéressante.² Pourtant à aucun moment le fait historique n'en pâtit. « Noua » a été réalisé avec les habitants d'un douar, sans acteurs professionnels et avec un budget insignifiant. Malgré cela, « Noua » reste à ce jour le film qui a le mieux expliqué pourquoi les Algériens (surtout dans le monde rural qui représentait alors 85% de la population) n'avaient pas d'autre choix que de brandir les armes pour s'affranchir de la violence coloniale. Il convient également de signaler deux films réalisés à cette époque pour la télévision nationale par

¹ Ryad.C in El Moudjahid du 24.01.2011.

² T. Giraud et M. Ben Salama, entretien avec A. Tolbi, Cahiers du cinéma, 266-67, mai 1976.

Moussa Haddad (assistant de Gilo Pontecorvo pour « La Bataille d'Alger »): « Les Enfants de Novembre » qui reste sans doute le meilleur film de fiction sur le thème de l'enfance et la guerre, et « Près du peuplier » sur le monde rural.

Avec le développement, puis l'effritement du rêve, le thème de la guerre de libération est peu traité à partir du milieu des années 70. Le cinéma algérien apprend à vivre avec l'aliénation. La fiction s'amplifie avec « Omar Gatlatto » et le thème de l'incommunicabilité sociale revient souvent.

Quelques cinéastes signent tout de même des œuvres intéressantes. C'est le cas de Ghaouti Bendeddouche dans « Moisson d'acier ». Dans ce film, l'héritage colonial continue à tuer. Des années après l'Indépendance, les mines posées par les Français empêchent d'oublier. « Moisson d'acier » interroge l'Histoire. Le rire est présent dans « Barberousse mes soeurs » de Hadj Rahim et ce à l'intérieur même du couloir des condamnés à mort, mais il est toujours mis au service de l'émotion, de la foi révolutionnaire et de l'authenticité historique.

Il existe, bien sûr, une autre forme de réflexion et d'exploration historique: celle utilisée dans les films d'archives. A priori, cette forme, d'expression ne laisse guère le champ à la fiction puisqu'elle est basée sur des documents historiques pris sur le vif. Pourtant, un film comme celui de Azzeddine Meddour, « Combien je vous aime » tend à prouver le contraire. Chaque plan a été tourné selon un angle précis et quelquefois par l'ennemi d'hier. Le montage, c'est-à-dire l'association d'idées quelquefois contradictoires, a le pouvoir de développer un regard totalement différent et de soutenir une thèse d'auteur proche de la fiction. De plus, le ton, tour à tour ironique puis sarcastique, adopté par Meddour dans « Combien je vous aime » accentue la distanciation et rend le film plus efficace. Il est difficile de croire que la seule séquence consacrée aux essais atomiques de Reggane (dans le Sud algérien) ait suffi à ébranler les médias français. En fait c'est tout le film, avec le point de vue sur l'Histoire qu'il propose, qui a dérangé les tenants d'une « guerre coloniale honorable ».

D'autres films traitent de l'Histoire avec des documents d'archives. D'abord, « L'Aube des Damnés » d'Ahmed Rachedi qui aborde en 1966, les luttes de libération en Afrique et en Asie. « Morte la longue nuit », réalisé en 1979 par Mohamed Slim Riad et Ghaouti Bendeddouche reprend la même démarche en l'élargissant aux peuples du tiers monde. Entre-temps, Farouk Beloufa a signé une histoire de la guerre de la libération en 1973. C'est toutefois à la RTA que le traitement des archives s'est fait le plus fréquent. Peut-être parce que l'effet d'immédiateté s'accommode davantage de la télévision que du cinéma qui reste enclin à la fiction dans son acceptation première. De 1962 au milieu des années 80, la télévision algérienne n'a cessé d'ouvrir ses portes à la jeune création, tandis que le cinéma se réduisait, malgré d'indéniables succès internationaux dus en particulier au savoir-faire reconnu de Lakhdar Hamina, à quelques réalisateurs autoproclamés, plus ou moins talentueux.

Il serait intéressant à cet égard, de revisiter la production filmique algérienne au prisme de la valeur créative qu'on retrouve plus souvent à la télévision qu'au cinéma. On peut encore citer des chefs-d'œuvre comme « Combien je vous aime » de Azzeddine Meddour. tandis que la RTA renouait avec la grosse production avec « Bouamama » de Benamar Bakhti sur un scénario de Boualem Bessaih.

Produit également par la télévision nationale, le premier film d'Assia Djebar (et premier long-métrage d'une Algérienne), « La Nouba des Femmes du Mont Chenoua » avait reçu en 1981 le prix de la critique au festival de Venise. L'auteure y racontait dans un style situé entre l'onirisme et l'évocation historique, le lien des femmes de la région du Chenoua avec leur Révolution. « Je me suis proposé de faire de ma caméra l'œil de la femme voilée »¹

Dans la foulée, Assia Djebar réalisait son deuxième long-métrage pour la Télévision avec « La Zerda ou Les Chants de l'Oubli ». La Zerda est, bien

¹ Benesty-Sroka Ghila, in *La parole métèque* n° 21, cité dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, textes recueillis par Sada Niang, 1996 .

sûr, le contrepoint musical de la Nouba ; quant à l'Oubli, il concerne les années 30. L'auteur a choisi des archives relatives aux réjouissances coloniales dans le Maghreb à cette époque pour relancer l'idée que l'histoire et la fiction s'enchevêtrent le plus souvent dans des rapports complexes.

A lire *L'Amour, la Fantasia* puis *Oran, Langue morte*, on mesure à quel point la pratique cinématographique a non seulement élargi le champ de réflexion d'Assia Djebar mais conféré à son écriture une dimension nouvelle. Dans ce dernier récit, le point de vue constamment visuel ressemble à une mise en scène de l'histoire depuis le débarquement français à Sidi Ferruch jusqu'à la guerre de libération.

Films de guerre ou sur la guerre ?

Dans son film-culte « Chronique des années de braise », Mohamed Lakhdar Hamina introduit le thème du conflit entre la voie électoraliste et la solution insurrectionnelle. Le débat politique intervient dans la quatrième partie intitulée *L'Année de la charge*. Nous sommes en 1947 et la controverse entre les tenants de l'électoralisme et ceux de la lutte armée est située du point de l'Histoire comme du point de vue de la fiction, avec précision et efficacité. Les élections dans le film sont un leurre ; partisans et adversaires des urnes seront pareillement massacrés dans une séquence quasiment onirique. La fiction prend alors le relais de l'Histoire et semble l'expliquer mieux que ne le ferait le réel. Quelques années plus tard, au cours des premiers jours de novembre 1954, on retrouve les représentants des deux camps au maquis, unis sous la direction du Front de libération nationale.

Sur cette période relativement faste, on peut conclure que le cinéma algérien s'est trop ou pas assez nourri de films sur la guerre de libération. Trop, parce que des heures de gloriole gratuite ont occulté quelques minutes arrachées de-ci de-là à un unanimité de façade qui cachait mal les fêlures profondes du rêve. Pas assez, parce que rares sont les films ou les furtifs passages qui ont réellement tenté de montrer cette guerre à hauteur d'homme. Il est significatif que peu de films aient tenté d'expliquer pourquoi ces « héros » jetés de plain-pied dans la bataille en étaient arrivés à se révolter, à

se revendiquer dans un déterminisme autre que celui qui leur était imposé. Les séquences poignantes et maladroites de « Noua », celles de « HassanTerro », tragi-comiques, les images oubliées de Moussa Haddad dans « Les enfants de novembre » et « Libération » restent dans le lot, insuffisantes pour un cinéma qui a voulu tout le monde beau et gentil. Tout un peuple derrière l'action comme seule expression d'un désir de dire... Le cinéma algérien a fait trop de films de guerre et pas assez de films sur la guerre de libération. Ce faisant, il a peut-être et contre sa volonté, contribué à accentuer l'aliénation dans laquelle les jeunes comme Omar Gatlato plongeaient à partir du milieu des années 70, d'une manière irrésistible et bientôt irrépressible.¹

Pris dans le tourbillon du rêve d'une société idéale, le film algérien s'est très vite enfermé dans une vision unanimiste qui n'a laissé que peu de chance aux jeunes laissés pour-compte de s'identifier à ce qu'on appelait les idéaux de novembre. On peut se demander si la façon dont la guerre de libération a été globalement abordée après 1962 n'a pas en partie contribué à fabriquer une image déformante et aliénante du FLN, comme instrument et comme symbole de ce formidable mouvement qui a secoué la société algérienne, et qui devait, initialement, mener à une mutation profonde, des structures mentales et sociales.

Au cours des années 80 et 90, peu de films ont traité de la guerre de libération. On peut cependant citer « La légende des sept dormants » dans lequel Mohamed Chouikh met en scène un ancien moudjahid qui reprend les armes, convaincu que des apparatchiks avaient spolié les fruits de l'indépendance.

Il n'est pas étonnant de relever le silence dans lequel, mis à part « Automne » de Malik Lakhdar Hamina, le cinéma algérien a plongé depuis les émeutes d'octobre 1988. Pris dans les mailles de son propre échec, ce cinéma s'est paralysé, comme s'il était incapable de se reconvertir et de regarder la nouvelle société. Signe des temps, les salles de cinéma ont périclité pour se transformer souvent en salles vidéo ; comme si le public,

¹ -Vf a ce sujet Tamzali,Wassila, En attendant Omar Gatlato, EMAP, Alger, 1979.

jeune dans son écrasante majorité, voulait tourner définitivement le dos à l'aventure cinématographique pour punir ceux qui l'en ont détourné.

Ainsi donc, la guerre d'Algérie aura été victime d'un cinéma, qui d'un côté de la Méditerranée, l'a accablé de non-dits en évacuant de l'inconscient collectif les conflits internes du conflit avec l'ennemi; et de l'autre, par un silence pesant et inextricable.

Le cinéma résiste à la dégradation

L'Algérie disposait au début des années soixante de 440 salles de cinéma, plus que le Royaume Uni ou l'Égypte, trois fois plus que le Maroc et la Tunisie réunis. Malgré la nationalisation des salles et de la distribution, le cinéma a vécu jusqu'au début des années 80 sur les recettes de distribution et d'exploitation prélevées sur les tickets d'entrée. Faute d'entretien, beaucoup de salles sont devenues insalubres. Le parc a commencé à s'effiloche. Les collectivités locales inquiètes de la déperdition des recettes dans les salles, devenues des charges pour elles, ont commencé par les proposer à la cinémathèque algérienne qui a compté jusqu'à 24 cinémas. On comprend le souci de la cinémathèque de vouloir sauver des salles et de propager largement la culture cinématographique, mais exploiter des cinémas et user des copies de conservation, n'a jamais été sa vocation. Le résultat est que l'état des stocks est affligeant.

La catastrophe a commencé lorsque les salles ont été données en gérance à des exploitants qui voulaient en tirer un profit rapide et maximum. Sans doute l'erreur aura été de les louer au lieu de procéder à des ventes assorties d'un cahier des charges imposant exclusivement l'exploitation de films cinématographiques.

Les organismes de cinéma, le CAAIC¹ en particulier, privés des ressources provenant des recettes guichet ont inévitablement périclité,

¹ - Centre Algérien pour l'Art et l'industrie cinématographique.

devenant ainsi une charge pour l'état. Les erreurs récurrentes dans leur gestion ont fortement accentué leur déficit budgétaire et a précipité leur faillite. Sans doute le diagnostic formulé en 1997 par le Holding public services et qui a conduit à la liquidation du secteur cinématographique, était-il en partie justifié. Mais alors, pourquoi l'Etat s'est-il précipité pour s'attaquer au secteur public du secteur culturel, alors que des entreprises industrielles continuaient de grever le budget de l'état ?

Les trois organismes potentiellement productifs (CAAIC, ANAF¹ et ENPA²) ont donc été dissous en 1997 pour des raisons plus ou moins valables selon les cas. Le pillage qui s'en est suivi a vu leur matériel, leurs locaux et leur patrimoine dispersés alors qu'il aurait été plus sage de tout regrouper entre les mains d'un organisme qui aurait été le fruit d'une fusion. Au lieu de cela, le matériel a été confié aux Domaines et le sort du cinéma **au vide**. Rien n'a été prévu en l'occurrence pour les droits liés aux films nationaux. Les Domaines se déclarant incompétents pour traiter de questions de droits artistiques, et le Ministère de la Culture impuissant à assumer ses responsabilités en la matière, il est bien difficile, devant la démission de la puissance publique, de désigner qui est le plus à incriminer: celui qui vend ou celui qui achète.

Il est regrettable que des producteurs algériens aient été contraints d'aller louer le matériel de tournage à l'étranger, pendant que le patrimoine cinématographique algérien demeure depuis de longues années, inaccessible. Ces dépenses en devises s'ajoutent aux frais engagés dans des laboratoires étrangers, au moment où les installations transférées par l'ex-Commissariat politique de l'ANP sont versées en 2003 à la télévision algérienne qui n'en avait guère besoin. Il suffisait pourtant que de petits travaux de maintenance

¹ Agence des Actualités filmées, héritière de l'Office des Actualités algériennes (OAA).

² Entreprise de production audiovisuelle, issue de la restructuration en 1984 de la Radiodiffusion algérienne (RTA).

soient effectués pour que le laboratoire de films de l'ex-ENPA redevienne opérationnel. Tout cela représente un manque à gagner considérable pour le pays, sans oublier tous les emplois supprimés. Lorsqu'on regarde les infrastructures des deux pays voisins, on remarquera qu'ils sont dotés de plusieurs laboratoires de films et de studios performants qui attirent les tournages tout en créant des richesses pour leur économie nationale. Depuis 1962, les responsables du cinéma algérien et ceux de la Culture n'ont cessé d'affirmer leur volonté de doter notre cinéma de laboratoires sans jamais tenir parole, préférant utiliser les services des laboratoires européens.

La qualité au service de la production

Après cette mise à mort programmée, le cinéma a traversé, comme tous les autres secteurs économiques, des années sombres. L'Histoire a prouvé que l'art et la culture, ont à nouveau joué un rôle non négligeable dans la résistance que les Algériens ont opposé à l'obscurantisme intégriste. Il est dommage que le cinéma se soit vu entravé et empêché de contribuer pleinement à cette lutte humaniste.

Malgré les difficultés, les exemples d'engagement ne manquent pas. Il suffit de penser au très beau film de Mina Chouikh, « Rachida », pour mesurer le courage des cinéastes au cours de la décennie noire. Selon Benjamin Stora, « l'absence d'images au cours des dix dernières années (de terrorisme) a contribué à déréaliser l'Algérie. Dans ce contexte, des films récents tels que Rachida et Al-Manara¹, parce qu'ils procèdent à la représentation des atrocités des années 90, sont cruciales. Le pays a risqué l'amnésie cinématographique.»²

Avec un ou deux films par an, produits et réalisés le plus souvent dans des conditions très difficiles, le cinéma algérien a continué à faire illusion, mais aussi à résister à la volonté affichée de le liquider. A l'orée du nouveau millénaire, et avec la paix revenue jusqu'à un certain point, l'espoir renait. Les cinéastes s'organisent en sociétés de production et tentent de trouver des

¹ Film de Belkacem Hadjadj (2004).

² cité par Juliette Cerf et Charles Tesson dans les Cahiers du cinéma, spécial Algérie 2003.

financements que le marché du film ne génère plus du tout. Il ne reste plus que le financement des fonds d'aide et celui plus épisodique de la télévision, pour maintenir la production sous perfusion, pendant que les autres secteurs cinématographiques sont morts (la distribution et l'industrie) ou à l'agonie (l'exploitation des salles). Le cinéma algérien survit plus qu'il n'existe, avec une moyenne d'un à deux films par an. La créativité et le talent des cinéastes, ont fait que la plupart de ces films sont d'un niveau très acceptable. La réussite de ces actes isolés a pu faire croire à l'existence d'un cinéma algérien pérenne.

Un souffle nouveau ?

Depuis l'Année de l'Algérie en France, le cinéma algérien vit au gré des événements culturels plutôt que des commémorations puisque le cinquantenaire du déclenchement de la révolution n'a pas donné lieu à une production spécifique significative. En revanche, les subventions accordées en 2002/2003 pour l'année de l'Algérie, en 2007 pour Alger, capitale culturelle arabe et plus récemment, Tlemcen capitale culturelle islamique, ont permis la production cumulée de près de 80 films de longs métrage et plus de 100 courts métrage en comptant le bon et le moins bon. Statistiquement, les années 2000 ont été prolifiques, mais appellent quelques réserves. Plus de la moitié des films produits au cours de cette période n'ont pas connu de sortie en salles. En dépit de cela, la qualité a été au rendez-vous pour une minorité de films produits au cours de cette décennie. Autre nouveauté, dans une logique de coproduction fortement marquée par des initiatives du marché français, les cinéastes algériens vivant en Europe sont revenus en masse vers des thèmes proches de leur culture d'origine. On peut penser que l'onde de choc provoquée par la décennie noire sur l'inconscient collectif des Algériens des deux rives, conjuguée avec le douloureux problème de l'identité, a poussé nombre de cinéastes immigrés ou de la deuxième génération à s'exprimer pour exorciser le mal. Cinéaste écorché, Mehdi Charef est revenu dans son pays natal en 2007 pour y réaliser le très beau *Cartouches Gauloises*, dans lequel il raconte à travers son regard d'enfant de 11 ans, les derniers mois de la guerre de libération.

Le fait important réside dans le fait que grâce à ces aides publiques, le cinéma algérien a révélé de réels et solides talents au cours de la dernière décennie. J'ai pour ma part, été particulièrement frappé par le talent de Nadir Moknacheet de Amor Hakkar réalisateur en 2007 de « La Maison Jaune » puis de « Quelques jours de répit » présenté en compétition dans le cadre du festival de Sundance dirigé par Robert Redford. Hakkar a apporté au cinéma algérien un rythme très spécial à la narration filmique en plus d'un humanisme qui renoue avec l'âge de l'innocence de l'être dans son environnement. Guy Austin écrit que « La Maison Jaune cristallise l'espoir que le cinéma algérien continuera à fournir une voix et une écoute depuis le cœur du traumatisme » historique.¹

Les années 2000 ont également vu l'éclosion d'un talent extrêmement prometteur, celui de Tarik Tegua, qui avec l'aide de son frère Yacine, a créé un format de production totalement en rupture avec le rêve hollywoodien qui a longtemps prévalu dans le cinéma algérien. Encensé par les critiques européens, on attend toujours de Tarik Téguia qu'il confirme dans son dernier film en cours de finition, « Ibn Battouta », son statut d'espoir du cinéma algérien.

Mais la réussite la plus frappante de la décennie est à mettre au compte du comédien et réalisateur Lyès Salem qui en 2008 a livré sans doute la plus belle comédie algérienne depuis Omar Gatlatto. Sous ses apparences de divertissement populaire, « Mascarades » est une réflexion profonde sur la société algérienne post-islamiste dans laquelle les jeunes d'aujourd'hui se reconnaissent totalement. Réussite artistique et commerciale, « Mascarades » date déjà de quatre ans alors même que le cinéma algérien a un besoin vital du talent de Lyès Salem. "En équilibre parfait entre la satire sociale et la poésie onirique, Mascarades a le punch, le culot, l'humour, le lyrisme d'un film de Kusturica"²

Après un long silence, des films consacrés à la guerre de libération

¹ - Austin, Guy, *ibid*, p. 24.

² - Garcin, Jérôme in *Le Nouvel Observateur* - n°2301, page 128)

sont réapparus sur nos écrans au cours de la dernière décennie. C'est ainsi que Ahmed Rachedi a réalisé en 2008 une évocation de la personnalité d'un des chefs historiques de la Révolution « Ben Boulaid », renouant ainsi avec ses films à caractère historique. Par la suite, la tentation fut forte de sacrifier les leaders d'une révolution qui restera fortement marquée par son caractère populaire, et non « zaïmiste ». Des projets consacrés à Larbi Ben M'hidi, Krim Belkacem ou encore le Colonel Lotfi sont en gestation, tandis que Saïd Ould Khelifa achève un film de fiction ambitieux racontant l'histoire poignante du premier jeune Algérien condamné à mort et guillotiné par l'armée coloniale, Ahmed Zabana. En l'occurrence, Zabana a été un symbole du combattant lambda sans jamais avoir été un leader.

A l'aube de la commémoration par le cinéma du cinquantenaire de l'indépendance, une question revient souvent pour tous les porteurs de projets destinés à être soutenus par les Ministères des Moudjahidine et celui de la Culture est: faut-il ou non recentrer l'évocation de la guerre de libération pour faire des bio-films sur les leaders de la résistance armée, qu'ils soient politiques chefs ou militaires ? Dans un entretien que j'ai eu avec lui, Mohamed Lakhdar Hamina me disait qu'à l'époque où il dirigeait les Actualités Algériennes, il avait soumis au Président Boumédiène l'idée de réaliser une série de portraits sur tous les « héros » de la Révolution qui étaient encore jeunes à l'époque. Le cinéaste ajoute que Boumédiène a refusé net, ne voulant pas instaurer une galerie de figures légendaires qui auraient pu devenir des candidats potentiels et concurrents à son pouvoir personnel. Il est dommage que le projet ait été bloqué pour des raisons purement politiciennes, car des documentaires avec des entretiens de Boussouf, Souat el Arab, Ben Tobbal et bien d'autres auraient constitué aujourd'hui des archives des sources inestimables pour les chercheurs et les historiens dans l'écriture de l'Histoire.

Mais là, il s'agit de fiction, ce qui est très différent. Je pense que dans la fiction, il convient avant tout de conserver la fibre magique du souvenir et de l'impression sur ces hauts faits réalisés par un peuple entier. Ce désir de sauvegarde doit à mon sens s'élancer du réel documenté pour traiter l'action sans être contraint de respecter scrupuleusement la vérité

historique. Ma conviction profonde est que l'Histoire appartient aux historiens et que ce n'est pas le rôle des cinéastes (pas encore en tout cas) de *fixer* l'Histoire sur un écran. Selon moi, le rôle d'un cinéaste est de raconter *l'esprit* de la révolution, plutôt que de déterminer la stricte *véracité* des faits.

Lorsque les historiens et les chercheurs auront fini d'explorer selon des méthodes rigoureuses les documents et les témoignages relatifs à la guerre de libération, les cinéastes, les écrivains ou les hommes de théâtre pourront alors illustrer dans leurs œuvres la vie des grands leaders de la guerre de libération. En attendant, je préfère pour ma part garder le souvenir d'un peuple algérien uni et entièrement engagé dans cette lutte grandiose contre l'occupant spoliateur de ses terres et de son identité. Les uns, faisaient partie de l'élite intellectuelle. D'autres étaient ouvriers ou paysans. Tous ont fait leur devoir, là où la révolution avait besoin d'eux: certains sont devenus des chefs, d'autres de simples Moussabil, Fidaï ou Moudjahid. Leur mérite est égal au regard des sacrifices qu'ils ont consenti pour libérer le pays d'une domination que beaucoup croyaient éternelle.

Comme on l'a vu plus haut, Rachid Bouchareb a créé la sensation au festival de Cannes en 2010 avec « Hors la loi » qui restera sans doute comme un des films majeurs de référence sur la guerre de libération

Et demain ?

Le bilan de la dernière décennie est « globalement satisfaisant », comme on dit dans les communiqués. Contrairement à ce que l'on peut penser, le secteur cinéma proprement dit a produit plus de films en 10 ans qu'au cours de n'importe quelle décennie, si l'on exclue la production à la RTA, de fictions sur support film. Le cinéma algérien s'est renouvelé en qualité et s'est rajeuni en découvrant de vrais talents. Les thèmes se sont élargis et le cinéma semble aujourd'hui plus enclin à renvoyer une image réelle ou subliminale de la société algérienne avec ses insuffisances et ses doutes, comme cela arrive dans tous les pays où le cinéma est libre.

Les nombreux prix raflés ces dernières années dans beaucoup de festivals internationaux par le documentaire et le court métrage de fiction, ont montré qu'on pouvait espérer en une nouvelle génération pour enfin mettre en place un vrai cinéma algérien pérenne. Avec Yasmine Chouikh

(*La porte*), Khaled Benaïssa (*Sektou*), Mounès Khemar (*Le dernier passager*), Amine Sidi-Boumédienne (*Demain Alger*) ou encore Abdenour Zahzah (*Garagouz*), le cinéma *made in Algeria* semble assurer son avenir. Malgré sa durée (24mn), *Garagouz* représente un des exercices les plus brillants de la fiction d'initiative algérienne depuis l'indépendance. Comme le rappelle le grand intellectuel et diplomate libanais Salah Stétié, « le théâtre des Karagueuz, inscrit dans la tradition musulmane, est encore plus primitif que celui du Guignol ou de Polichinelle »¹

Autre enseignement de la dernière décennie: l'émergence des femmes réalisatrices. Assia Djebar avait au début des années 80, brillamment montré la voie à ces consœurs. Il a fallu attendre près de 20 ans pour que Mina Chouikh lui emboîte le pas dans un cinéma dont le féminisme s'exprimait jusqu'alors au masculin. Puis vinrent Mina Kessar et Nadia Cherabi avec le très attachant « *L'Envers du miroir* ». Plus récemment, Fatma-Zhor Zamoum dont le premier long métrage « *Zhar* » est plein d'innovations créatrices, semble représenter un espoir sérieux pour le cinéma algérien. Avec son sens aigu de l'exploration spatiale, son style se rapproche quelque peu de celui de Tegui. La réalisatrice achève actuellement son second long métrage intitulé « *Combien Tu m'aimes* » qui traite des enfants victimes du divorce des parents.

Dans le documentaire à caractère historico-politique, deux jeunes femmes ont montré un talent authentique: Yasmina Addi et Mariem Hamidat. Yasmina Addi a réalisé en 2009 pour France Télévision, un très beau sujet sur les massacres du 8 mai 1945 dont il a été question plus haut. Dans la même veine, elle a présenté en avant-première à Alger le 20 octobre 2011 son dernier long métrage documentaire consacré aux manifestations des Algériens à Paris en 1961. Ce film, intitulé « *Ici on noie les Algériens* », la féroce répression menée en octobre 1961 par les hommes du Général, dont le préfet de police de Paris Papon, contre des manifestants Algériens désarmés. Le film a été distribué avec succès en France. Une nouvelle fois et malgré l'a dureté des accusations, le film documentaire a suscité moins de

¹ - Stétié, Salah in Georges Sadoul ibid, p. 17.

réactions violentes qu'un film de fiction comme « Hors la Loi ».

En guise de bilan: exploitation, industrie et formation

Le bilan de la production semble à première vue satisfaisant en termes de qualité. Mais n'est-ce pas l'arbre qui cache la forêt ? On peut, aujourd'hui réaffirmer que contrairement à l'Egypte ou le Maroc qui ont un cinéma sans grands talents, l'Algérie dispose de créateurs très doués, mais ne possède pas un cinéma conforme aux exigences commerciales et industrielles. Le point noir reste le réseau des salles et les querelles mesquines qui empêchent de réhabiliter environ 150 salles potentiellement récupérables, mais aussi de permettre (par des mesures fiscales incitatives) la construction de multiplex plus adaptés à l'attente du public urbain actuel. Plusieurs tentatives de construire ou de gérer un Multiplex déjà édifié, se sont heurtées depuis trois ans à des complications bureaucratiques castratrices. Une cinématographie nationale commence au guichet de la salle de cinéma. Le cinéma devrait être financé par le cinéma et les aides doivent aller aux producteurs privées au lieu de tenter de contribuer à reconstituer un modèle de cinéma d'Etat qui a largement échoué.

La fermeture des salles a certainement fait reculer la culture cinéphilique en Algérie, si on la compare avec l'âge d'or de la cinémathèque. En dehors du Centre de formation de la Télévision nationale, il existe actuellement deux centres de formation aux métiers du cinéma. Le premier qui dépend de la Formation professionnelle et situé à Ouled Fayet, forme des techniciens de l'audiovisuel. Quant à l'ISMAS¹ qui est devenu un Institut supérieur, il est l'héritier du centre d'art dramatique de Bordj el Kifan et dispense un enseignement académique à des candidats-artistes. Cet Institut avait été conçu pour former des professionnels du cinéma, mais a été transformé en centre universitaire, ce qui l'éloigne de sa mission initiale.

Il est difficile d'envisager une réinsertion de la cinéphilie au sein du public algérien sans le recours massif à un enseignement du cinéma dès les jeunes classes. Apprendre aux enfants à regarder un film dans une salle pourrait conduire, à terme à un changement d'attitude vis-à-vis des salles et

¹ - Institut supérieur des Arts du spectacle et de l'audiovisuel.

de l'usage des DVD. Devant la carence de la formation de base, l'Université algérienne a une responsabilité dans l'enseignement de l'audiovisuel et du cinéma. Il est regrettable qu'aucun Institut d'excellence n'existe en la matière et que les facultés qui dispensent des modules d'audiovisuel, restent largement cantonnées à la seule télévision, comme modèle dominant.

Autre souci majeur: les négatifs des films algériens sont pour l'heure dispersés dans des laboratoires étrangers et le coût de leur stockage est considérable. Depuis l'indépendance, les différents responsables du secteur ont montré une non-volonté de doter le cinéma de laboratoires adaptés à nos besoins. L'affectation des laboratoires de l'ENPA à la télévision en est un exemple pitoyable. Depuis leur fermeture au milieu des années 90, la technologie de l'audiovisuel a bien changé. Le monde entier se prépare au tout-numérique et les tournages ne se font presque plus en 35 mm, mais en vidéo. Les besoins se réduisent donc de nos jours à quelques machines de numérisation ou de report du film monté, sur pellicule. Une structure légère de tirage et de stockage, réclamant des investissements raisonnables, pourrait permettre de rapatrier nos négatifs de l'étranger, à condition qu'une formation adéquate vienne accompagner cette opération.

Les studios n'existent pas non plus et certains cinéastes vont dans les pays voisins tourner leurs intérieurs à des coûts exorbitants. On s'égaré dans des modèles industriels surannés alors que la solution est simple.¹ Elle réside en un mot: la volonté politique de développer le cinéma avec moins d'intervention de l'Etat et plus de soutien aux jeunes entrepreneurs qui sauront alors trouver les solutions compatibles avec les règles du marché ainsi qu'avec les normes technologiques modernes qui offrent des solutions plus légères et moins coûteuses. C'est à ce prix que le cinéma algérien retrouvera une légitimité acquise de haute lutte.

Ahmed Bedjaoui
Septembre 2011

¹ - Ainsi, les intérieurs du film « Zabana » ont été tournés en 2011 dans un hangar du Parc zoologique.

Sources bibliographiques:

- Sadoul Georges, Les cinémas des pays arabes
- Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, F. Maspéro, Paris 1971
- Maherzi, Lotfi, Le cinéma, Institution, Imaginaire et idéologie, SNED, Alger 1977
- Tamzali, Wassila, En attendant Omar Gatlato, ENAP alger 1979
- Megherbi, Abdelghani, Le cinéma algérien, SNED, Alger 1980
- Images et visages du cinéma algérien, catalogue édité par ONCIC, Alger 1984
- Megherbi, Abdelghani, Le Miroir aux Allouettes, ENAL, OPU Alger 1985
- France-Algérie, Images d'une Guerre, Les Cahiers du cinéma juin 1999
- Cerf, Juliette et Tesson, Charles Les Cahiers du cinéma, spécial Algérie 2003
- Stora, Benjamin, Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance, Casbah Editions Alger 2004
- Armes, Roy, Les cinémas du maghreb, Images postcoloniales, L'Harmattan, paris 2006
- Austin, Guy, Trauma, Cinema and the Algerian War, New Readings 10 (2009)
- Brahimi, Denise, 50 ans de cinema maghrébin, Minerve, Paris 2009
- Hellal, Abderrezak, Histoire du cinéma, Le Refus d'une mise en images, Editions Rafar Alger 2011
- Film in the Middle East and North Africa, edited by Gugler, Joseph, University of Texas Press, Austin 2011.

