

L'image d'autrui dans le cinéma algérien

Par Ahmed Bedjaoui

Dans le cinéma algérien relativement jeune et inachevé, la question de l'autre s'est longtemps forgée au contact de l'unanimisme qui a marqué les premières décennies de l'indépendance. De l'unanimisme et de la pensée unique qui est son corolaire. Il est vrai que longtemps, l'image coloniale, qu'elle soit picturale (Horace Vernet) ou cinématographique (*Le Bled*) a « anéanti » l'indigène en le réduisant à une ombre indolente sous le soleil des orientalistes.

La plupart des grands penseurs français du milieu du 19^{ème} siècle ont vanté la mission coloniale, chargée d'apporter selon eux, la civilisation à des hordes barbares. Plus que la négation d'autrui comme être humain ou alter ego, c'est un peuple qui fut ainsi, massivement condamné à l'émasculation. Albert Camus n'a fait que confirmer cette absence de l'autre, qui en devenant « étranger » cède son algérienneté aux colons et envahisseurs. Ce faisant, Camus établit un constat, plus qu'il ne juge. Sauf que dans « *La Peste* », l'autre, l'indigène disparaît purement et simplement.

Il faut remonter au début de la conquête de l'Algérie pour comprendre l'immensité de l'exclusion décrite par Camus. Cette invasion militaire avait pour but de déraciner les Algériens de leur propre sol a commencé dès 1830 lorsque « l'art de la conquête claironnait l'annexion » comme l'écrivait Dominique Legrand.

La première confrontation des imaginaires s'est déroulée quasiment à sens unique, sur le terrain des représentations iconographiques. D'un côté, un peuple algérien sunnite pieux et attaché à une idée de la représentation du monde qui exclut l'image. Et de l'autre, un colonisateur chrétien qui a largement dépassé le clivage profane/sacré et s'est appuyé sur des images et des représentations artistiques pour accompagner, il y a près de deux siècles, son entreprise de conquête militaire menée contre l'Algérie et ses institutions. De ce point de vue, le combat était totalement inégal, autant dire le pot de terre contre le pot de fer.

Au moment où se déroulait la colonisation, Niepce et Daguerre ont mis au point, entre 1829 et 1833, le premier procédé photographique. Jusqu'alors, les seules images étaient celles produites par les peintres, comme Horace Vernet, peintre officiel et historiographe de la conquête, Hippolyte Bellangé ou encore Jean-Antoine-Siméon Fort et Adrien Dauzats (qui a accompagné le Duc d'Orléans dans ses campagnes du Djurdjura). Ils sont tous venus dans le ventre des navires de la flotte coloniale, tels les reporters d'images d'aujourd'hui, pour « couvrir » et glorifier les « hauts faits » de l'armée française. « Ces premiers peintres voyageurs vont illustrer à la commande, à travers les batailles et les scènes de genre, la politique arabe de la France ». ¹

¹ Dominique Legrand, *Art de la conquête, paradoxes de l'orientalisme*. Le soir de Bruxelles, 12-11-2003, pp. 2, 3.

Cette vision fantasmée d'un Orient pénétré par l'envahisseur a également reçu l'appui d'intellectuels « engagés » comme Victor Hugo qui sonna l'appel au départ dans sa préface des *Orientales*, en 1829, à la veille de l'expédition coloniale en Algérie : « Désormais, éclairer les nations encore obscures, ce sera la fonction des nations éclairées. Faire l'éducation du genre humain, c'est la mission de l'Europe ». Pour Hugo, Maupassant ou Tocqueville, tout comme pour les peintres orientalistes, l'Orient est aussi prétexte aux jeux de l'imaginaire et à un exotisme débridé. On trouve chez ces « *humanistes* » les fondements d'une culture coloniale bien enracinée dans la durée. Comment expliquer sinon, le fossé qui sépare l'image d'Hugo le socialiste, engagé aux côtés des opprimés en Europe et celle de l'auteur qui se mue en fasciste lorsqu'il écrit : « Ce qui manque à la France en Alger, c'est un peu de barbarie. Les Turcs allaient plus vite, plus sûrement et plus loin ; ils savaient mieux couper les têtes. La première chose qui frappe le sauvage, ce n'est pas la raison, c'est la force ».²

Il a fallu attendre plus d'un siècle pour que le mouvement national s'accompagne de l'émergence d'une culture algérienne aussi forte que distincte de celle de l'occupant. Des écrivains comme Mohammed Dib ou Kateb Yacine ont été parmi les premiers à créer la rupture tout en développant, face à l'armada française et à ses peintres-reporters, une culture de résistance. L'apparition d'une école algérienne forte de nombreux plasticiens talentueux dont Choukri Mesli, Mohammed Khadda ou M'hamed Issiakhem, a mis fin au déséquilibre dans les représentations iconographiques des identités. On pourrait en déduire que si la plupart des orientalistes ont figuré la conquête, les artistes algériens ont nourri l'imaginaire de lutte.

Dans *L'Aube des damnés* d'Ahmed Rachedi, Mouloud Mammeri décrit fort justement l'acculturation iconographique opérée sur les Algériens par la colonisation. « Longuement, méthodiquement, on nous avait dressés à l'oubli de nous-mêmes. Pour recomposer notre visage et casser cette œuvre de défiguration, il nous fallait nous emparer de l'outil de l'image. » Lorsque le premier novembre a annoncé la fin de l'occupation, l'image photographique, l'image cinématographique, les images que nous ont offert nos grands peintres, ont apporté à l'Algérie combattante cette capacité de se représenter qui nous avait cruellement fait défaut en 1830 face aux peintres/reporters de l'invasion coloniale. La guerre des images revêt parfois le masque des mots. M. Challali écrit à ce propos dans Médiapart : « Le diable se niche parfois dans les interstices des lettres et des mots. Ce cinquantenaire que nous célébrons cette année en France et en Algérie, ... n'est pas le cinquantenaire de « la fin de la guerre d'Algérie » ... Ce que nous célébrons cette année, et qu'il faut dire avec force, airain et action, c'est le **cinquantenaire de l'indépendance de l'Algérie**. L'aphorisme de « la fin de la guerre d'Algérie » pour articuler « l'indépendance de l'Algérie », même si implicitement la chose y est, ne signifie pas grand chose historiquement, sinon un jeu de mots non dénué d'arrière-pensées. « La fin de la guerre d'Algérie » tel un épisode historique parmi tant d'autres, ne rend aucunement compte de la lente impatience dans un fleuve tourmenté, du peuple algérien pour sa libération. Qui commença un certain

² Victor Hugo, *Le Rhin, lettres à un ami*, en 1842

14 juin 1830 - plus précisément, des premiers pas du Comte de Bourmont sur les côtes de Sidi-Ferruch- et qui prit fin le 3 juillet 1962 - proclamation officielle de l'indépendance de l'Algérie. »³

L'imagerie orientaliste a créé un amalgame entre exotisme et stigmatisation à travers les images dégradantes de l'Algérien. De son côté, le cinéma algérien n'a pas suffisamment expliqué les spoliations, les déportations et les dépossession chez un peuple profondément attaché à sa terre.

Lamine Merbah a été le premier à décrire ces mécanismes de dépossession dans *Les*

Spoliateurs (RTA, 1972), et *Les Les Déracinés (Les Béni Hendel*, ONCIC, 1976). Lorsqu'on revoit les images de ces deux films, on ne peut s'empêcher de penser à la phrase terrible d'Abdelghani

Megherbi : « L'engouement du colonisateur est d'autant plus grand que l'image réfléchie s'imbrique explicitement dans son projet de domination, son rêve de « pulvériser » *l'Autre*, le dominé. Celui qui a perdu sa terre et qui par conséquent, doit aussi perdre son âme. »⁴

La photographie, à son apparition, est devenue l'un des moyens de communication et de représentation du monde plus sophistiqués. En Algérie, comme en Amérique, on les a utilisés pour développer des idées ethnographiques s'appuyant sur des théories de races inférieures et d'autres, supérieures. On photographiait et on classait les types humains. On nous les montrait dans nos livres scolaires. Après les images lascives des indigènes sous le soleil des Orientalistes, les Algériens devaient subir le regard exotique des photographes. On faisait venir les jeunes filles musulmanes des Ouled Naïl pour en faire des cartes postales où on les voyait le torse nu, comme pour affirmer la virilité du regard colonial. Les *trouffions* venus des fins fonds de la cambrousse française envoyaient ce type d'images fabriquées de toutes pièces. Tout en nous enseignant que nos ancêtres étaient des Gaulois, on nous dirigeait vers une vision de l'altérité qui devait aider les occupants à confisquer notre *algériennité*. La schizophrénie du code de l'indigénat s'appuyait sur ces images qui allaient trouver leur point culminant avec les expositions coloniales, en particulier celles de Marseille en 1906, puis de Paris l'année suivante.

Dans un court métrage d'archives précisément intitulé *Le Zoo humain*, réalisé en 2009 par Rachid Bouchareb pour le Festival culturel panafricain, on voit des images pathétiques de populations déplacées de force et encagées comme des bêtes sauvages ; et de l'autre côté des barreaux, des millions de spectateurs européens venus se délecter de leur supériorité ethnocentrique. On retrouve la relation entre l'art encagé et le cinéma avec *Les statues meurent aussi* dans lequel Alain Resnais et Chris Marker dénoncent la relation perverse entre la culture muséale et la culture coloniale. Réalisé en 1953, le film sera interdit jusqu'après l'indépendance de l'Algérie.

De même, en Amérique du Nord, les photographes étaient convoqués pour prendre des instantanés de Sitting Bull ou de Geromino en tenue d'apparat après qu'ils ont été vaincus, humiliés et leur peuple

³ M. Challali, Mediapart journal en ligne du 21 février 2012.

⁴ Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir colonial*, éd. SNED, Alger, 1982.

décimé. La légende a même créé un personnage de vaudeville en la personne de Buffalo Bill. Longtemps, on a fait croire aux Américains et au monde entier qu'il était une légende, guerroyant contre Sitting Bull. En 1983, le cinéaste Robert Altman le montre pitoyable, le plus souvent ivre dans son cirque, où exhibant le malheureux Sitting Bull, il offrait aux envahisseurs blancs la version fantasmée de l'histoire de la conquête de l'Ouest.

Dès l'avènement du cinématographe, l'Algérie s'est illustrée comme un terrain de chasse pour les premiers cameramen. Pendant la période du muet, alors que les Américains s'installaient dans un quartier de Los Angeles pour rechercher la lumière naturelle, les Français avaient choisi Boussaâda pour attirer des cinéastes internationaux comme Cecil B. DeMille, Georges Feydeau ou G. Wilhelm Pabst. Plus encore que dans la peinture orientaliste, l'Algérie n'était présente qu'à travers sa lumière et sans les Algériens.

Auguste Renoir s'est rendu à deux reprises en mars 1881 et 1882 à Alger où il avait d'ailleurs rencontré Karl Marx. En Algérie, son fils Jean (considéré comme le plus grand cinéaste français de tous les temps, encore aujourd'hui) a réalisé *Le Bled* (1929). Connu pour son engagement marxiste, Jean Renoir n'en a pas moins accepté cette commande du Gouvernement général de l'Algérie, pour marquer la commémoration du centenaire de l'invasion et destinée à célébrer la colonisation. Dans un style parfois proche de celui du cinéaste soviétique Eisenstein, le film montre les tracteurs et les machines agricoles des colons qui remplacent les soldats dans une évocation magnifiée de la colonisation. Schizophrénie encore d'un discours colonial enrobé d'une écriture pseudo-révolutionnaire. Jusque là, point d'Algériens dans le cinéma. Il a fallu attendre 1937 pour que Julien Duvivier fasse appel à Mohamed Iguerbouchen pour écrire avec Vincent Scotto, la musique de *Pépé le Moko*. Sous les traits de Jean Gabin, Pépé s'était retranché dans la Casbah, dernier refuge de la virilité algérienne pour échapper à la police française. Malgré cette intrusion, le film de Duvivier est le premier qui observe le système colonial d'un œil relativement critique. Et on commençait à voir apparaître des techniciens algériens, comme le talentueux Tahar Hannache ou encore, Mustapha Gribi. Les salles de cinéma se multipliaient à travers le pays en suivant, il est vrai, le schéma de l'implantation des églises. Ce qui n'a pas empêché les Algériens de venir rapidement former la majorité du public et d'acquérir pour eux et pour les générations futures, cette culture cinéphilique qui continue, aujourd'hui encore, à alimenter la créativité de nos cinéastes.

Dans *La Zerda ou les chants de l'oubli*, Assia Djébar montre bien comment les photographes et cinéastes français ont figé cette image de l'indigène, l'autre, celui qui dépareille dans le bonheur colonial. Parlant des photographes et cinéastes du début du siècle, elle dit « Ils nous regardent, nous photographient, nous qui survivons, les pieds nus et le ventre creux face à leurs beaux Messieurs et à leurs belles Dames ».⁵ Dans le

⁵ Extrait de *La Zerda ou les chants de l'oubli* d'Assia Djébar, production RTA 1983.

même temps, elle inverse le regard et compare l'œil de la caméra qui nous stigmatise à l'œil unique de la femme voilée avec sa « *'Aouina* ». Elle que les hommes puissants et soumis scrutent d'un regard qui cherche à soumettre. Pour tous, elle *l'Autre*, l'esclave de l'esclave. A son tour, elle regarde les hommes soumis et rappelle que « la Mémoire est tout à la fois, une voix et un corps de femme ».⁶ C'est elle qui transmet la mémoire alors que les hommes servant de chair à canon pour les guerres des autres, chantent et dansent pour oublier qu'il n'y a pas eu « de bonheur passé pour nos ancêtres ». En donnant à la mémoire historique une voix et un corps de femme, Assia Djébar indique que c'est la virilité qui est plus violée que la féminité par le regard de l'autre.

La Zerda est un des rares films à s'intéresser au sort des Algériens sous l'occupation, puisqu'il raconte (en détournant des images coloniales, c'est-à-dire celle des autres), la période allant de 1912 à 1942. Or, il faut bien le reconnaître, depuis l'indépendance, la pensée dominante a relégué la période coloniale dans une obscurité souvent décrite comme « La nuit coloniale ». L'histoire officielle donne souvent l'impression que l'Algérien n'a commencé à exister qu'en novembre 1954. Le voile embarrassé qu'on a jeté sur nos grands-parents et sur nos ancêtres nous a conduit également à les regarder comme un autrui coupable d'avoir accepté l'ordre colonial. Un demi-siècle plus tard, il est légitime de se poser la question de savoir comment et jusqu'à quel point le film algérien (secteurs cinématographique et télévisuel confondus) a représenté le long parcours nationaliste qui a mené à la guerre de libération. Le mouvement national présent depuis les années 20 avec l'Étoile nord-africaine a été longtemps frappé d'ostracisme. L'image du bandit d'honneur rural a longtemps remplacé celle du militant nationaliste urbain, appliqué à construire un parcours de résistance destiné à mener à novembre 1954. Deux films sur Fatma N'soumer et plusieurs sur Djilali el Guetta'a, sur Bouziane el Kalai, aucun sur l'Emir ni sur el Mokrani. Rien ou presque sur l'Étoile nord-africaine ou le PPA jusqu'au MTLD. Notre cinéma a avalisé le concept négativiste de la nuit coloniale, déniait du même coup le droit pour l'Algérien d'exister en tant qu'être pensant. C'est Rimbaud qui chante dans un poème la personnalité de l'Émir et de Jugurtha et c'est ce Rimbaud qui s'écrit « Je est un autre », comme pour affirmer que la création est une dimension qui dépasse son créateur.

Ce sont d'ailleurs souvent des petits enfants d'émigrés qui, comme Rachid Bouchareb, Bourlem Guerdjou, Ali Akika, Yasmina Adi, Mehdi Lallaoui ou encore Okacha Touita, ont rappelé à partir des années 80, ce combat démocratique contre l'autisme colonial. A regarder les films algériens qui ont traité de la guerre de libération, on garde une impression gênante d'un Algérien né en 1954 et une image de l'occupé, cet autre que fut l'indigène auparavant.

⁶ La Zerda, ibid.

Pourtant, et comme l'écrit Aurélien Portelli, la vision de l'histoire peut varier selon les époques et les hommes. « L'histoire écrite n'est qu'une retranscription possible du passé, et les vérités établies sont des sursis en attente d'autres découvertes... Pourtant, si son discours historique paraît plus crédible que celui du cinéaste, l'historien est rarement le plus écouté des deux. »⁷

Images des uns, images des autres, l'ambiguïté du regard :

Tandis qu'ils effectuaient leur service militaire sur le sol algérien, certains photographes français ont jeté un regard de sympathie envers les Algériens et leur lutte pour la liberté. Parmi eux, Marc Riboud, Raymond Depardon ou encore Marc Garanger. Tous trois ont témoigné de la douloureuse agonie du système colonial en Algérie. Marc Garanger raconte comment il lui a été demandé de prendre des photos d'identité pour près de deux mille Algériennes dans la région de Sour El Ghoulane. « *Ça se passait dans un silence total, elles me fusillaient du regard, je faisais très vite, une à deux minutes. Beaucoup ont ensuite déchiré leur carte...* » (Marc Garanger, *La Guerre d'Algérie vue par un appelé du contingent*, Seuil, 1984.)

Georges Chassagne était un reporter né en Algérie et travaillant pour des agences américaines et françaises. Alors qu'il suivait une visite du gouverneur général de l'Algérie, Chassagne a filmé des soldats exécutant des paysans algériens après les événements d'Aout 1955 dans le Nord Constantinois. Au corps défendant de son auteur et des autorités coloniales, ces images ont fait le tour du monde, provoquant partout des réactions indignées. Elles ont été utilisées dans de très nombreux films, comme *La Guerre d'Algérie* d'Yves Courrière et Philippe Monnier en 1972. Elles sont également présentes dans le film algérien de l'historienne et écrivaine Assia Djebar, *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (1978). Elles ont été régulièrement exploitées dans les documentaires français et algériens sur la guerre d'Algérie, parfois hors de leur contexte historique. Lorsqu'elles réapparaîtront dans un documentaire de Benjamin Stora et Gabriel le Bomin, diffusé en 2012 par la télévision française, la polémique rebondit, mobilisant des blogs de nostalgiques de l'Algérie française. Ces derniers ont tenté à nouveau d'accréditer la thèse de la mise en scène des séquences tournées par un gendarme rétribué par un reporter véreux au service des « rebelles ».

Dans un compte-rendu de l'ouvrage de l'historienne Claire Mauss-Copeaux sur le 20 août 1955, Andrea Brazzoduro écrit : « Au miroir de ces figures archétypiques, on a un aperçu du regard colonial sur « l'Autre », musulman nécessairement fanatique, tueur à l'arme blanche, violeur... La source de ces récits est aisément repérée par l'historienne dans un pamphlet du gouverneur général Jacques Soustelle : *Aimée et souffrante Algérie* (Plon, 1956). Reprises par le journaliste Yves Courrière dans son volume à succès *Le Temps des léopards* (Fayard, 1969), ces allégations se sont imposées comme sens commun. Mais confrontées aux archives militaires et civiles, et même aux récits des survivants au

⁷ Portelli Aurélien, <http://mecaniquefilmique.blogspot.fr/2006/08/le-film-historique.html>

massacre, ces horreurs se révèlent des fantasmes : « La réalité est bien assez tragique – dit une des rescapées d'Aïn Abid –, ce n'est pas la peine d'en rajouter. »

Lorsque le regard identitaire devient subversif

Au moment où l'armée française s'alliait à Israël pour punir l'Égypte nassérienne de son appui à la révolution algérienne, des officiers supérieurs ont tenté d'interdire le cinéma égyptien des salles d'Algérie au prétexte qu'il constituait pour les spectateurs indigènes une identification culturelle arabe forte, créant ainsi une forme de résistance à l'autre, le colonisateur. Ce en quoi, ils n'avaient pas tort. En 1959, le général Gambiez, commandant en chef du corps d'armée d'Oran écrivait : « *La projection dans nos salles obscures, devant des publics musulmans, de certaines productions égyptiennes est contre-indiquée. La plupart de ces films provoquent chez les spectateurs des réactions conscientes ou non dans lesquelles la 'race', le 'sang', l'esprit 'islamique', le 'nationalisme', le 'panarabisme' interviennent pour une bonne part. Il n'est pour s'en convaincre que d'écouter les applaudissements de l'assistance, jeunes surtout, quand le drapeau égyptien apparaît sur l'écran. (...) En conséquence, j'ai l'honneur de vous proposer (...) que les films destinés au public musulman soient sérieusement sélectionnés. A ce sujet, il serait sans doute du plus haut intérêt de substituer aux productions étrangères (égyptiennes en particulier) des films réalisés par nos firmes nationales et destinés à l'Algérie ou aux îlots musulmans de la métropole.* »

Deux interprétations pour un même sourire

Lorsque l'armée de Massu a arrêté Larbi ben M'hidi, ses officiers ont cru avoir remporté une victoire décisive sur l'ALN et le FLN. On photographie le vaincu, croyant que cette image de l'autre servira la cause des occupants. Le sourire énigmatique affiché par Larbi Ben M'hidi, alors qu'il sortait menotté de son « interrogatoire » musclé par les paras de Godard, a donné lieu à des lectures antagonistes. Il semblait dire : « notre but n'était pas de gagner la « bataille » d'Alger, mais de fixer des centaines de milliers de soldats français dans les villes pour soulager la pression qui s'exerçait sur les campagnes et les djebels. » Le journaliste Abdelkrim Djilali rappelle que cette image de Ben M'hidi avait fait à la fois la Une de Paris-Match et celle d'El Moudjahid. Elle a été perçue et interprétée de manière antagoniste dans les deux camps. Une photo pour « deux lectures, deux regards, malgré des progrès dans la réappropriation mémorielle, aux antipodes l'une de l'autre. »⁸ Selon Benyoucef Benkhedda, « l'expression 'Bataille d'Alger' est une invention des chefs «paras» qui se sont vantés de l'avoir remportée haut la main ». Et comme pour confirmer l'ironie du sourire de Ben M'hidi, le 11 décembre 1960, près de quatre ans après son assassinat, le peuple d'Alger sortait massivement dans les rues pour exprimer son soutien au FLN et pour dire non à toute solution autre que l'indépendance totale. Le lendemain, le mouvement s'étendait à la plupart des grandes villes du pays.

Le 8 mai, le 11 décembre et le 17 octobre dates charnières dans l'histoire mais oubliés par les écrans.

« Je suis né d'une mère folle très géniale. Elle était généreuse, simple, et des perles coulaient de ses lèvres. Je les ai recueillies sans savoir leur valeur. Après le massacre (8 mai 1945), je l'ai vue devenir folle. Elle, la source de tout. Elle se jetait dans le feu, partout où il y avait du feu. »⁹

Cette phrase de Kateb Yacine écrite en 1945 sonne comme une accusation contre le cinéma qui après l'indépendance n'a pas su donner dans la fiction et par la folie créatrice, la place que les événements de mai 1945 auraient mérité pour expliquer novembre 54. Par une phrase, le jeune poète anticipe grâce à la fiction, l'embrasement futur.

Le cinéma algérien, par son culte du héros vu comme *homme de marbre* et son unanimisme a longtemps fait l'impasse sur des étapes importantes de la résistance populaire qui a commencé en réalité en 1830 et ne s'est jamais interrompue jusqu'à la libération. Sinon, comment expliquer que des événements fondateurs comme le 8 mai 1945 ou décisifs comme les émeutes urbaines de décembre 1960 en Algérie et d'octobre 1961 à Paris, aient été occultées jusqu'au début du nouveau millénaire ? Ce n'est qu'en 2011 que Rachid Bouchareb osa lever le voile sur cet épisode crucial de notre histoire en le traitant à travers la fiction. Après une scène d'expropriation de la famille des trois frères, survenue à la veille du centenaire de la colonisation, *Hors-la-Loi* s'ouvre sur des archives filmées le 8 mai 1945 à Paris au moment où la France fêtait « sa » libération. Les archives sont en noir et blanc, sauf celles du drapeau français qui se colore comme pour reprendre les couleurs de l'espoir. La coloration des deux drapeaux, français puis algérien, symbolise avec vigueur l'inégalité flagrante face aux droits des deux peuples à la liberté. Elle met également en relief les droits élémentaires que l'entité qui se réclame de la civilisation dénie aux peuples qu'ils classent dans la catégorie des barbares, celle des autres ; même si ces indigènes anonymes ont payé le tribut du sang pour libérer ceux qui avaient accepté de vivre sous l'occupation allemande.

Ce sont les cinéastes expatriés qui ont fait la plus grosse part du travail de mémoire sur la question des massacres de Sétif, Guelma ou Kherrata. Ce qui s'est passé en ce mois de mai 1945 à travers le territoire national, restera à jamais un jalon essentiel et fondateur de la marche vers la guerre de libération. Et s'il existe un sujet à développer en priorité, ce serait bien celui-là.

Mais il existe des exceptions à cette règle. Dans *Chronique des années de braise*, Mohammed Lakhdar-Hamina se donne la peine d'expliquer l'insurrection de 1954 par des événements antérieurs. Lors de la conférence de presse après la projection de son film à Cannes en 1975, il déclarait : « *Ce film dont le récit commence en 1939 et se termine le 11 novembre 1954, n'a pas la prétention de raconter toute l'histoire de l'Algérie. A travers des repères historiques, il essaie d'expliquer que le 1^{er}*

⁹ Ghania Khelifi, *Kateb Yacine, Eclats et poèmes*, Alger, éd. Enag, 1990, p. 13.

novembre 1954 (date du déclenchement de la révolution algérienne) n'est pas un accident de l'histoire, mais l'aboutissement d'un long trajet entrepris par le peuple algérien... ».

Certains détails viennent amplifier le récit pour faire de cette chronique un conte fictionnel incarné par le personnage de Miloud, dont la folie apparaît comme un mélange de sagesse et de détermination historique. « Bénie soit cette folie » dit-il alors qu'il va mourir une fois sa destinée achevée. La folie qui l'emporte sur la raison pure, c'est aussi le ferment de l'Histoire et le bouclier contre la pensée unique. On le voit à travers les poèmes populaires que Miloud déclame pour réveiller les morts. *Le fou est innocent* et il peut dire ce que les vivants n'osent énoncer. Au sein des autres, il est *l'autre* à l'extrémité de l'altérité. Sauf qu'il meure après le déclenchement de l'insurrection, annonçant ainsi la fin de l'innocence et le début de la pensée unique. Cela me rappelle une pièce syrienne intitulée *Le fou de Damas*, dans laquelle un être sain d'esprit au sein d'une société déséquilibrée devient le fou, l'aliéné, l'autre parce que différent des autres.

Le même argument pourrait être développé lorsqu'il s'agit des représentations d'autres événements reconnus par les historiens comme majeurs, mais occultés par les représentations filmiques. C'est le cas des manifestations populaires de décembre 1960 dans plusieurs villes d'Algérie, que Daho Djerbal qualifie de Dien-Bien-Phu algérien, que beaucoup de reporters de l'époque considéraient comme le vote des Algériens des villes pour l'indépendance. Un seul film évoque dans son titre cet événement : *Décembre* de Mohammed Lakhdar-Hamina. Encore faut-il ajouter que décembre n'est qu'un prétexte à un film qui en réalité, traite des états d'âme des officiers français face à l'usage massif de la torture.

De la barbarie en général et de la torture en particulier

La torture représente le versant le plus sombre de la conscience coloniale. Elle a toujours été pratiquée par les armées françaises depuis le débarquement à Sidi Ferruch en 1830, puis généralisée par les forces de Bugeaud. Mais là, il n'y avait personne pour en témoigner publiquement et dénoncer. *Décembre* raconte surtout la solitude d'un homme, le Général de Bollardière face à l'immense majorité de ses collègues qui justifient la torture comme une arme banale. C'est à partir de la Guerre d'Algérie que la pratique massive de la torture a commencé à être portée à la connaissance des opinions publiques. Le tortionnaire, protégé par le système colonial pense que sa victime ne mérite pas de compassion, puisqu'il est convaincu que l'autre n'est pas un être humain comme lui. Il « n'est en paix qu'une fois acquis le statut de héros. Pour tutoyer les Dieux, il transforme une abjection en un rite de passage vers une humanité supérieure » ; dont il exclut l'autre. Il maquille la barbarie en sacrifice quand tous les ressorts sont bandés pour métamorphoser notre répulsion en fascination. »¹⁰

Pour Gisèle Halimi qui a été une des avocates des militants FLN, « le racisme ne peut pas être

¹⁰ Serge Portelli, « Pourquoi la torture ? », Vrin, 2011

acceptable ; le sexisme, qui en est une variante, non plus ; et la torture est ce qu'il y a de plus immonde - un homme essaie d'en déshumaniser un autre en se déshumanisant lui-même... ».¹¹

Lors des manifestations du 17 octobre 1961 à Paris, la police de Papon se déchaîne contre des manifestations endimanchés et désarmés. Des centaines de personnes meurent sous les coups des policiers qui jettent des dizaines de manifestants dans la Seine après leur avoir lié les poignees. Jacques Panijel chercheur français, réalise en 1991 en Algérie et en France. Silence rompu trente ans plus tard par les enfants de ces émigrés d'octobre, mais mutisme qui en dit long sur le regard aliénant porté par les Algériens d'ici sur les Algériens de là-bas, les autres...

Le mouvement national victime de l'homme de marbre

D'ailleurs le mouvement national est souvent assimilé à l'émigration urbaine de là-bas et parfois opposé à la ruralité d'ici. Ce qui peut expliquer la frilosité des représentations de ces luttes partisans et parfois même leur stigmatisation au nom d'une hypothétique légitimité historique.

Nous avons un exemple de cette frilosité dans *La Rupture* que Mohamed Chouikh a réalisé en 1982. L'action de ce film se situe très vaguement entre 1930 et le déclenchement de la Révolution. En racontant l'histoire d'un bandit d'honneur et de son compagnon, poète populaire, le scénario élude des pans entiers de l'Histoire. Malgré les aspects positifs du film, l'approche politique de la période de l'après-deuxième guerre mondiale, reste confuse. Ainsi, le bandit d'honneur, comme beaucoup de ses prédécesseurs, finit par se couper des réalités populaires ; il est condamné par les politiques. Mais qui sont les « politiques » dans le film ? Seraient-ce les hommes des partis nationalistes ou les résistants ? Nous ne sommes pas encore en 1954 et les hommes sont pourtant armés.

Dans nombre de films algériens, l'histoire passe par le regard d'un tiers européen qui réduit les autres à des outils d'investigation ethnographique. Dans *Arezki el Bachir*, Djamel Bendeddouche montre comment un descendant d'une famille de notables proches d'El Mokrani, ruinée par les autorités après 1871, prend les armes pour dénoncer le code de l'indigénat mais aussi l'injustice qui en a découlé. Le réalisateur bâtit son scénario à partir du regard d'Albertine, une journaliste française qui débarque en 1895 en Kabylie pour aller sur la tombe de son père, officier de l'armée coloniale. Certes, la vision de cette journaliste va changer lorsqu'elle découvre que la réalité du fait colonial est loin de correspondre au discours développé à Paris sur « les bienfaits de la civilisation apportée par la France ». Pourtant et comme le dit si bien Olivier Barlet, « cette validation du regard de l'autre, renforcée par une citation d'Isabelle Eberhardt en fin de film, limite le propos, comme si la fascination d'Albertine pour l'Algérie était en soi un message. »¹² Sans doute victimes de ce regard de l'autre, beaucoup

¹¹ Entretien réalisé par Jean-Paul Monferran. Intern@tif - Mardi 21 Novembre 2000.

¹² Olivier Barlet, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7496>

de cinéastes ont été fascinés par des personnages d'aventurières écrivaines comme Isabelle Eberhardt.

Le premier film vraiment algérien *Les Plongeurs du désert* voit enfin le jour en 1953 grâce à quelques pionniers, Tahar Hannache, chef opérateur et réalisateur, son neveu et assistant Djamel Chandlerli, Mohamed Iguebouchen, musicien et Himoud Brahimi, le fameux Momo, poète et chanteur de la vraie Casbah. Le film raconte comment Momo devait plonger en apnée pour purger les palmiers, tandis que le colon d'en face disposait de pompes électriques. Le poète algérien Jean Sénac souligne à propos de la censure culturelle qui sévissait dans l'Algérie coloniale : « Sait-on que le film *Les Plongeurs du désert* de Tahar Hannache, fut boycotté par le Gouvernement général sous prétexte qu'il était entièrement financé, réalisé et joué des 'autochtones'. »¹³ Face à l'émergence d'un cinéma algérien avant l'heure, on peut dans le même temps se poser la question de l'absence d'un cinéma fait par des « pieds-noirs » dans un système colonial où le sens par l'image était presque exclusivement porté par des cinéastes venus de la « métropole ». Lorsqu'ils ont décidé massivement de rejoindre la France, les futurs rapatriés ont été reçus comme un groupe d'intrus. Dépourvus d'une représentation propre, ils ont à leur tour souffert d'un vaste mouvement d'exclusion et même de stigmatisation : ils étaient devenus pour les Français de l'hexagone, *autrui*.

Un cinéma féministe en attendant Assia Djebar

Au lendemain de l'indépendance, les slogans comme « Un seul héros le peuple » serviront le plus souvent à justifier l'occultation d'une longue histoire faite de luttes nationalistes, avec ses leaders et son élite, devenus « *autrui* » chez eux. Le rôle des élites urbaines et du GPRA dans la victoire politique de la révolution est vite gommé au profit d'une surreprésentation du monde rural, surtout à la faveur de la « révolution agraire ». Le rêve algérien s'est accompagné de la construction d'un *homo algérianus* idéalisé, qui par sa vision fantasmée, excluait tous *les autres*, ceux et celles qui pensaient hors du cadre tracé par le parti unique, le journal unique et la pensée (civile ou culturelle) unique.

En favorisant des représentations rurales et masculines du héros algérien, le cinéma algérien a contribué à accentuer l'altérité des minorités, des femmes et des enfants en particulier. La vision historiographique par l'image a également contribué à façonner une forme d'aliénation de l'Algérien d'aujourd'hui face à son propre passé.

L'image de la femme algérienne a longtemps été traitée à travers des regards masculins, souvent complaisants il faut le dire. Ce féminisme au masculin des lendemains de la libération, était largement dû au rôle important joué par les femmes au cours de la

¹³ Jean Sénac, *Le Soleil sous les armes, Eléments d'une poésie de la résistance algérienne*, Rodez, Subervie, 1957

guerre de libération. Certaines de ces femmes sont devenues des icônes pour les Algériens et même pour l'opinion mondiale, puisqu'on retrouve avant même l'indépendance, des *Djamilates* sous le pinceau de Pablo Picasso ou l'objectif de Youssef Chahine.

Lorsque la question algérienne a été débattue en 1960, les stratèges du GPRA ont eu l'idée de montrer deux films à la veille de l'Assemblée générale de l'ONU. Des deux documentaires présentés à un parterre de décideurs, diplomates et politiques, c'est *Yasmina* qui a le plus ému. L'assistance a été touchée par cette image de la fragile Algérie, incarnée par une orpheline victime de la répression du Goliath colonial. C'est à ce moment que les démocrates américains ont commencé à nous regarder comme des Algériens et non plus comme des rebelles. Le regard de l'Occident a alors commencé à changer : grâce à notre combat, mais aussi à l'intelligence de ceux qui représentaient l'Algérie en lutte, nous n'étions plus les autres, mais des Algériens légitimes sur la terre de leurs ancêtres.

A l'indépendance, le cinéma algérien a continué sur la lancée de *Yasmina*, à être un cinéma féministe mais au masculin. Signalons tout de même que ce sont deux étrangers qui les premiers, ont chanté le combat des femmes algériennes à travers la fiction : Youssef Chahine avec *Gamila l'Algérienne* dès 1958 et Gillo Pontecorvo avec *La Bataille d'Alger* et ses poseuses de bombe en 1966.

En 1971, Mohamed Bouamari (porté par l'amour de son épouse la merveilleuse Fattouma) a lancé le premier pavé sur le rapport entre la société et la modernité incarnée par les femmes. *Le Charbonnier* dénonce le regard des hommes sur les femmes et lie le progrès économique à la disparition du voile que Fattouma jette sur la place publique. Mohamed Bouamari a continué à s'attaquer au regard des hommes sur l'autre partie d'eux-mêmes. Sid Ali Mazif l'a relayé avec *Leila et les autres* pour décrire ce qu'il faut bien appeler la schizophrénie de la société des hommes.

Malgré le talent et la bonne volonté de ces cinéastes, notre cinéma avait besoin d'entendre des voix et de regarder des images de femmes sur elles-mêmes et sur les hommes. Je suis fier d'avoir, avec l'appui d'Abderrahmane Laghouati, pu permettre à Assia Djebar d'être la première femme arabe et africaine à réaliser un long métrage de fiction. Dans *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* réalisé en 1978, l'écrivaine cinéaste choisit de raconter l'histoire de la guerre de libération, strictement à travers le regard des femmes. Le seul homme présent dans le récit est l'époux, cloué dans un fauteuil roulant. Face à son invalidité, les femmes se racontent et dansent. Longtemps en effet, l'histoire a été racontée à travers un regard masculin, qui a réduit les femmes à des rôles subalternes. Assia Djebar avait sans doute besoin, à une époque où elle était traitée de « petite bourgeoise » par des cercles du pouvoir, de se réfugier dans une

position sartrienne de cet *autre* qui me « vole mon monde » et dont le regard me dépossède de moi-même en faisant de moi un *objet* parmi les objets du monde. *Autrui* devient par là même une pleine subjectivité dans la mesure où il n'y a d'objet que pour un sujet. Elle choisit donc pour survivre en tant qu'être de constituer, à son tour, l'autre en objet.

Pour ce faire, elle prend comme modèle Zoulikha Oudaï qui, les armes à la main, a dirigé un groupe d'hommes dans les maquis du Chenoua, avant de succomber sous la torture.

Présenté à Carthage en 1978, le film a été retiré de la compétition sous la pression de certains cinéastes algériens qui avaient déjà violemment attaqué l'auteure lors de la première présentation du film à la cinémathèque. Une pétition a même circulé contre elle pour exercice indu de la profession (sic !). L'année suivante, le film reçoit le prix de la critique au festival de Venise et soudain les voix contraires se sont tues !

Depuis, les femmes ont investi le champ cinématographique et tentent d'apporter à la fois leur présence et leur regard sur le monde. A cet égard, *Rachida* de Yamina Chouikh a montré combien les femmes étaient victimes du regard et de la violence des hommes qui voulaient les confiner dans l'espace intérieur réservé aux autres, en les privant de l'espace public qui appartient à toutes et à tous. Le lourd sentiment d'indignité qui transparaît dans le cinéma algérien qui a traité des années 90, vient nous rappeler qu'oubliant les leçons d'Ibn Rochd sur l'équilibre entre la foi et la raison, nous sommes revenus au solipsisme de Descartes qui a besoin de prouver l'existence de Dieu pour s'assurer de l'existence d'autrui (et du monde extérieur).

De jeunes cinéastes comme Bahia Benchikh ou Narrimane Mari contribuent aujourd'hui à briser les barrières de l'enfer des autres. Si Assia Djebar avait besoin d'imposer le regard des femmes en excluant l'homme trop dominant, les cinéastes du renouveau tentent d'imposer *l'être-avec* cher à Heidegger.

Mais il est intéressant de noter l'existence d'un cinéma nouveau dans lequel on peut retrouver une vision proche de celle d'Emmanuel Lévinas. Ainsi, dans *Mascarades* de Lyès Salem ou dans la *Maison jaune* d'Amor Hakkar, *Autrui* est avant tout considéré dans sa dimension morale. Ces deux cinéastes ne craignent pas d'évoquer l'amour quand ils parlent de leur conjointe dont le visage les révèlent à eux-mêmes. Dès lors, ils ne sont pas réticents à afficher leur fragilité et celle de l'autre, ce qui implique leur responsabilité à son égard. Face à un mytique « âge d'or » avec ses héros et son unanimité, le cinéma algérien est aujourd'hui en train de créer avec ses femmes et ses hommes, un cinéma dans lequel la pensée libre et la pensée tout court se proposent de faire plus réfléchir que de glorifier.