

Voies/voix du cinéma algérien

Aina Reynés Linares

Universitat de València

RÉSUMÉ

Dans cet article nous revisitons de manière synthétique l’histoire du cinéma algérien qui est, plus qu’aucun autre, inséparable de l’histoire du pays et des événements qui se sont produits depuis la colonisation. Que ce soit pour mettre en valeur le colonisateur, une idéologie, ou le quotidien du peuple algérien, c’est l’histoire du pays qui se dévoile toujours comme toile de fond dans cette production.

Dans un deuxième temps nous orientons notre approche et notre analyse sur le choix de certains réalisateurs qui incorporent la vision de ces événements dans leurs œuvres dans la perspective du recul que donne le temps, à travers les yeux des personnages sans voix, comme l’enfant ou la femme ; Mehdi Charef avec son film *Cartouches Gauloises* est, à notre sens, un cinéaste qui précise le témoignage de ces personnages singuliers.

ABSTRACT

In this paper we summarize the history of Algerian cinema which is, more than any other, inseparable from the country’s history and the events that occurred after colonization. Whether to extol on the colonizer, an ideology, or the daily life of the Algerian people, there is always the country's history unfolding as a backdrop in this production.

In a second step we focus our approach and analysis on the choice of certain filmmakers who embody the vision of these events in their works from the hindsight that gives the time, through the eyes of voiceless people, such as children or women; with his film

Cartouches Gauloises, Mehdi Charef is, in our view, a filmmaker who precisely shows the testimony of these usually forgotten characters and people.

ملخص

في هذه المقالة سنزور مرة أخرى و بشكل إجمالي تاريخ السينما الجزائرية التي تتميز بملازمتها تاريخ البلاد و كذا الأحداث التي شهدتها هذه الأخيرة منذ الاستعمار.

سواء من أجل إعطاء قيمة للمستعمر، للإيديولوجية أو للحياة اليومية للشعب الجزائري فإن هذا العمل السينمائي يكشف تاريخ البلاد كلوحة واقعية. من جهة أخرى، سنوجه مقاربتنا و تحليلنا إلى اختيار بعض المخرجين السينمائيين اللذين أدمجوا هذه الأحداث في أعمالهم مستعملين منظور الرجوع إلى الزمان و ذلك من خلال أعين شخصيات من دون صوت مثل طفل أو امرأة. الفيلم *Cartouches Gauloises* للمخرج مهدي شارف Mehdi Charef يقدم شهادة هذه الشخصيات المهمة.

0. Introduction

C'est dans les années 1960¹ que le cinéma algérien se constitue en tant qu'espace de réflexion, de questionnement et de revendication. Le passé – l'histoire douloureuse d'une colonisation subie avec grande fierté, – le présent – en parallèle à une résistance tenace – et l'évocation d'un futur qui toujours semble inconsistant, tels pourraient être les grands axes sur lesquels s'égrènent les films qui attestent de ces profondes expériences.

Si le cinéma algérien s'installe de façon « tardive » dans le panorama des expressions de création maghrébine, nous pouvons constater qu'il reprend avec force le flambeau toujours vivant des premiers grands témoignages issus de la littérature. Kateb Yacine qui, en 1956 avec son chef d'œuvre *Nedjma*, dresse le référent thématique et formel de la blessure imposée par le système colonial français qui s'est durement acharné sur ce pays. L'âpreté et la violence subie a pu insuffler un revirement d'écriture dans la langue française et dans un genre – le

1 TEBIB, Elias, « Panorama des cinémas maghrébins », in *Notre Librairie* n° 149, octobre-décembre 2002.

roman – qui paraissait de l’exclusivité de son patrimoine, même au-delà de la jonction qui s’établit avec le Nouveau Roman.

Mais si dire avec des mots une déchirure a été une entreprise douloureuse dans l’élaboration d’un espace de création pour les écrivains/nes algériens/nes, montrer par les images, dans le miroir de l’écran qui peut être reçu par les spectateurs/trices comme un reflet de la réalité même, s’avérait être une gageure, un défi très difficile, complexe à résoudre en termes de représentation.

Notre propos dans cet article s’attachera essentiellement à introduire un parcours synthétique sur ce médium qui ne semble pas s’être tourné sur sa propre source littéraire ; la littérature et le cinéma algérien d’expression française auraient évolué de façon autonome, sans filiation ni ressourcement à l’exception de certains textes comme *L’opium et le bâton* et *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri, adapté par Ahmed Rachedi (1970) pour le premier et Abderrahmane Bouquermouh (1997) pour le second.

Il semblerait que ce mouvement de ressourcement sur le littéraire des premiers textes fondateurs ait été un geste qui s’est produit à un moment d’effervescence créative pendant lequel les recherches et les expérimentations formelles sur les moyens d’expressions ont été ressentis dans une perspective interdisciplinaire. La collaboration et l’échange fructueux de ces premiers grands créateurs et activistes sont manifestés dans, par exemple, le film *L’Aube des damnés* (1975) pour le scénario duquel nous retrouvons ensemble Ahmed Rachedi, Mouloud Mammeri ainsi que René Vautier dont nous parlerons dans les lignes qui suivent.

Au-delà de cette période, le cinéma algérien et les perspectives qui l’animent se centrent essentiellement dans la dimension du témoignage de la réalité.

À la suite de ce parcours historique/thématique, nous fixerons notre attention sur quelques aspects qui nous paraissent illustrer les répercussions du fait colonial, de la guerre et la répression, ses conséquences sur ces êtres ou couches sociales qui n’ont pas eu le pouvoir de dire, de contre-dire, de s’insurger, mais qui dans leur seule action de vivre, dans l’infime de leur quotidien ont attesté que le moteur de la vie se trouve là précisément où elle s’offre comme un miracle de sagesse et d’humanité.

1. Aperçu du cinéma algérien

Avec l’indépendance, ce qui a marqué dans un premier temps le cinéma algérien a été l’expropriation soufferte de la part de l’administration française – comme l’ont montré Mohammed Lakhdar Hamina dans *Chronique des années de braise* (1975), Mustapha Badie dans *La nuit a peur du soleil* (1965) et Lamine Marbah dans *Les Déracinés* (1972), qui analysent le dépossession subie par les Algériens ; ils ont de même montré, comme sujet récurrent, la collaboration de certains potentats locaux avec les autorités, ainsi que le problème de l’exploitation des mineurs, comme nous pouvons le voir dans *Sueur noire* de Sid Ali Mazif. Mais c’est surtout la résistance du peuple algérien à mode de mémoire historique le sujet de révision revendicative constante.

Pendant la période comprise entre 1965 et 1977, le cinéma algérien a développé le « cinéma moudjahid » ou « cinéma de guerre » où Temfik Farès avec son *Les hors-la-loi* (1976) nous montrait comment l’administration coloniale fut incapable de remplacer le code d’honneur en vigueur en Algérie par le Code Napoléon ; et ceux qui ont résisté à son application, déclarés des bandits, considérés des hors-la-loi, se sont révélés être les pionniers du refus de l’ordre colonial. Avec ce réalisateur et avec Hamina, le cinéma algérien produit, peu après son indépendance *Le vent des Aurès*, histoire tragique d’une famille détruite par la guerre. Dans ce film la représentation de la société coloniale et de la résistance contre l’occupation met en relief trois aspects de la colonisation perçus comme intolérables : la dépossession, la déculturation et l’exploitation. On perpétuait l’idée que les arabes d’Algérie et les kabyles n’avaient jamais accepté le joug colonial mais cette représentation contournait le fait que la présence française fut en partie acceptée dans l’idée d’ « intégration » conçue dans les temps de Napoléon III.

Cette même année 1966 marque également une prise de position de la part de réalisateurs européens avec la sortie de *La bataille d’Alger* (1966) de Gillo Pontecorvo. Contre le système colonial français, d’autres dénonciations ont été menées auparavant de façon courageuse ; cependant le film de Gillo Pontecorvo, quatre ans après l’indépendance, revient et interroge une des étapes les plus obscures de l’histoire de France. Texte d’une efficacité extrême qui se situe à la frontière entre le documentaire et la narration filmique

conventionnelle, il aborde avec un réalisme aigu les confrontations entre le F.L.N et l’armée française ; confrontations qui ont lieu dans la ville d’Alger et la Casbah. Le déploiement extraordinaire des troupes françaises s’oppose, dès le début du film, aux personnages singularisés qui représentent le mouvement de résistance du peuple algérien. Le film retrace crûment le long défilé des atrocités qui eurent lieu pendant les années 1956 à 1960 : les délations –le film débute d’ailleurs sur un délateur aux mains des officiers français et dont on verra les larmes couler le long de son visage- les détentions, la guillotine, les tortures, les « disparitions » ou encore les prétendus suicides ; la reconstitution aussi d’un long état de siège d’une ville où progressivement les habitants se soudent dans une résistance qui engage comme un seul corps hommes, femmes, enfants et vieillards. La documentation et la structure rythmique donnent au film un effet de véracité tel qu’il a été visionné par les soldats américains qui luttent contre les guérillas.

Citons encore le film *Le Petit Soldat* (1963) de Jean Luc Godard qui situe son action en 1958 et qui insère tout au long du film des références directes –journaux, émissions de radio, etc...- au conflit qui sévit à ce moment en Algérie. D’un point de vue politique ces efforts de visibilisation montrent à quel point la conscience, tout au moins d’une partie des intellectuels et de la population française, a changé et ouvert les yeux face à une situation qui entrait en contradiction avec les présupposés démocratiques français.

Il s’agit donc d’une cinématographie très jeune, née dans les années 60 du siècle dernier, avec l’indépendance du pays en 1962 comme sujet dominant dans ses débuts, qui passa plus tard à traiter des sujets plus quotidiens comme la réforme agraire, l’aliénation urbaine, l’inefficacité bureaucratique et le rôle social de la femme. Dix ans après avoir obtenu l’indépendance, à partir de 1972, les cinéastes les plus jeunes visent des réflexions fondées dans les préoccupations sociales du moment. Ce fut l’époque où Lamina obtint la Palme d’Or à Cannes avec son film *Chronique des années de braise* (1975), film qui recouvre l’histoire de l’Algérie, de 1940 aux débuts de la Guerre de l’Indépendance. C’était l’époque où l’Algérie était l’alternative sociale et artistique aux productions égyptiennes (la grande puissance filmique du monde arabe). Peu après arriverait la génération qui initia le cinéma Djidid (nouveau), des récits modernes qui parlent de la transformation de la société, ce qui permet une réflexion sur les injustices sociales au-delà de celles dérivées du passé colonial (même si

ce cinéma n’est pas totalement libéré des références à celui-ci). L’on passe progressivement de récits de nature « nationale » à d’autres de type individuel, centrés dans les problèmes concrets des personnages : des agriculteurs, des ouvriers, des pêcheurs... L’on redéfinit l’objet de la critique vers la bureaucratie ou la survivance de privilèges ancestraux ou acquis pendant la présence française, comme par exemple dans *Les bonnes familles* (1991) de Djafar Damardji. *Omar Gatlato* (1977), de Merzak Allouache suppose la fin de cette étape. Défiant censure et tabous, les critiques se font de plus en plus ouvertes dans le politique et le social. On raconte les luttes de pouvoir dans le FLN, on fait de la comédie et on s’interroge sur les procès de nationalisation qui ont été faits à la débandade et sans prévision.

Omar Gatlato de Merzak Allouache dresse le tableau d’une ville et de ses habitants aux prises de la frustration et de la pauvreté : une atmosphère de dépression morale enveloppe les personnages qui semblent incapables d’échapper à un dépérissement quotidien. Seuls la musique et les spectacles – notamment le cinéma dans la scène où l’on voit précisément Omar regardant un film dont la pellicule brûle et que l’opérateur ne veut pas raccorder juste au moment où une belle danseuse évolue sur l’écran- servent d’évasion à l’ennui et au manque de perspectives pour les jeunes. L’oncle Tahar avec ses vieux récits sur la guérilla et la résistance ne touche plus son auditoire familial.

Dans la maison où s’entassent bien trop de personnes, le grand-père dormant dans la cuisine, Omar découvre une cassette avec la voix d’une jeune femme dans un bref monologue qui le captive et finit par l’obséder au point qu’il mettra tout son effort pour pouvoir la rencontrer. Le rendez-vous se transforme ainsi en un événement qui peut faire changer la monotonie de la vie du jeune Omar. Le mystère que dégage la voix de Selma berce le personnage dans la tension d’un désir retrouvé. Cependant la fin du film ne dévoile pas l’issue de la rencontre, laissant le spectateur aussi démuni qu’Omar devant l’écran où brûle la pellicule.

À partir des années 90 du siècle dernier, le souvenir de la cruauté des extrémismes islamiques et l’énorme défiance que le pouvoir politique et militaire représentait pour la population, ont atteint le récit cinématographique. La plupart des cinéastes, après la vague d’assassinats d’intellectuels en 1993, partira en France. La production cinématographique algérienne se stagne après l’énorme production des années 70 et les enfants des immigrés

algériens installés en Europe raconteront l’Algérie du présent (c’est le cas de Nadir Moknèche avec *Le harem de Mme. Osmane* (2000) ou de Mehdi Charef avec *La fille de Keltoum* (2001)). La réalisatrice Yamina Bachir Chouikh dans *Rachida* (2002) aborderait les tueries perpétrées pendant cette « guerre civile » occulte des années 90.

Au début des années 2000, avec entre autres « L’Année de l’Algérie en France », la production nationale redémarre. Certains cinéastes algériens installés en France retournent en Algérie et les thèmes des films se centrent sur les conséquences catastrophiques des bouleversements historiques vécus par l’Algérie, et sur les jeunes qui ont été poussés à l’exil, comme c’est le cas de *Harragas* de Merzak Allouache, sorti en février 2010.

Mais le récit de la vie quotidienne ainsi que l’histoire du pays provient principalement des enfants des immigrés et des descendants d’immigrés installés en France ou en Belgique qui ont assumé la tâche de fournir à l’Algérie une cinématographie propre et personnelle.

1.1 Caricatures et Stéréotypes

Le cinéma algérien est donc passé par plusieurs étapes : d’un cinéma français tourné en Algérie, au service du colonisateur dans un premier temps, à un cinéma au service de l’État et du peuple en un deuxième temps, et au service de l’art et du peuple en un dernier temps. De la même manière, les personnages algériens des films ont passé de représenter des éléments purement caricaturaux à devenir des personnages avec une identité propre, une profondeur et une importance capitale. Cette métamorphose du cinéma algérien n’est nullement hasardeuse, et elle correspond, comme nous le verrons dans le développement de cet article, à un passage d’un système colonialiste à une revendication historique, politique et identitaire de l’Algérie, puis finalement, à un cinéma où l’on observe une présence importante et fondamentale de personnages correspondant aux périphéries sociales.

Le cinéma réalisé en Algérie avant la Libération est, essentiellement, un cinéma français qui prend l’Algérie comme décor « exotique » pour ses films. Comme l’indique Jean-Pierre Frey, « trente-trois fictions ont l’Algérie pour décor et trois seulement la ville

d’Alger »². Ce cinéma servait en même temps à justifier certaines décisions politiques, et à essayer de gagner la sympathie du peuple algérien. Le cinéma algérien à proprement parler n’existait pas puisqu’il n’y avait aucune industrie cinématographique sur place, et que les français, d’une certaine façon, empêchaient le développement d’une industrie propre au profit de la leur. Les personnages arabes des films de cette époque, étaient des personnages, dans la plupart des cas, sans personnalité, sans profondeur, et d’une certaine façon, caricaturaux. Les décors étaient, « exotiques » d’un côté, et extrêmement mystérieux et dangereux d’un autre côté. Dans le film *Pépé le Moko* (1936), de Julien Duvivier, avec Jean Gabin dans le rôle de Pépé, nous sommes en présence d’un décor centré sur la Casbah d’Alger, qui est présentée par la voix off comme un labyrinthe « profond comme une forêt, grouillant comme une fourmilière », où il y a « des ruelles en forme de guet-apens et les escaliers descendent vers des gouffres sombres et gluants [...] suintants, envahis de vermine et d’humidité ». Cette description faite par la voix off est accompagnée d’images de la Casbah sale et inquiétante. De même, au début du film, on présente la Casbah comme un endroit de refuge pour les criminels « La Casbah c’est un maquis ». C’est le seul endroit où Pépé peut se réfugier sans rien craindre, mais il en sortira pour suivre Gaby, une femme qui est tout ce que la Casbah n’est pas, parisienne et sophistiquée. Paris, est leur référent, leur point commun, et on peut le voir dans la scène où, avec des gros plans qui se succèdent et s’alternent, de Pépé et de Gaby, ils nomment les endroits qu’ils aiment de Paris. Alger est vu par ces deux personnages, comme une sorte de prison de laquelle ils voudraient sortir pour partir à leur bien aimée France. Le personnage algérien du film, l’inspecteur Slimane, est également vu comme un personnage inquiétant, avec un sourire, un regard et une voix peu naturels, faux, de sorte que l’on l’identifie très rapidement à quelqu’un de fourbe, ce qui est confirmé au long du film. Après la Libération, ce film a été rejeté par la première génération de réalisateurs algériens puisqu’ils voyaient en lui, comme l’indique Jean Pierre Frey³, « l’emblème du film exotique fait par et pour les français ».

2 FREY, Jean-Pierre

<http://www.dilap.com/cinema-arabe/cinema-arabe-algerien/films-algeriens/cinema-algerie-n-colonial.htm>

3 Idem.

1.2. La Voix de l’Algérie

Le cinéma algérien naît entre 1957 et 1958, notamment avec l’ouverture d’une école de formation de cinéma, d’où sortiront, en 1957, trois courts-métrages réalisés par les élèves, « L’École de Formation de Cinéma », « Les infirmières de l’A.L.N. » et « L’Attaque des mines de l’Ouenza ».

En 1962, on trouve en Algérie 424 salles de cinéma nationalisées où l’on commence à projeter les premiers films de fiction de souche algérienne qui revisitent l’histoire récente. Ce sera l’État, à travers l’Office national pour le commerce et l’industrie cinématographique (ONCIC), qui détiendra la production et la distribution des films, à la fois que l’exploitation des salles, jusqu’en 1991. La thématique commune sera la célébration de la Libération politique et économique, et les réalisateurs montreront le besoin d’une nouvelle identité nationale. Dans *L’Aube des damnés* (1965), de A. Rachedi, une voix off indique :

« Ils avaient enfin une identité mais pas encore un visage puisque longuement, méthodiquement, on les avait dressés à l’oubli d’eux-mêmes et quelque fois au mépris. [...] Libres et indépendants pour quoi faire ? [...] La première tâche de la liberté est d’aller à la longue quête du passé car c’est sur lui que l’avenir se greffe ».

Mais c’est au début des années 60 que des réalisateurs tels que René Vautier ou Yann Le Masson tourneront des courts et des longs métrages engagés et critiques vis-à-vis du régime colonial français porté à son extrême dureté, montrant une vision autre que celle du colonisateur, comme dans le court métrage *J’ai huit ans* de Yann et Olga Le Masson, où l’on nous montre la guerre à partir des dessins et des témoignages de neuf enfants de huit ans.

Le court-métrage de Yann Le Masson réalisé en 1961, a été projeté clandestinement pour la première fois à Paris le 10 février 1962, en pleine guerre d’Algérie. Douze ans après il obtint son visa de censure. Le réalisateur nous donne, grâce à un prologue, les clés pour le visionner avec un regard non-faussé :

« Vous qui le voyez aujourd’hui, remplacez-le à cette époque où le peuple algérien a lutté victorieusement pour sa libération nationale contre le colonialisme français qui bénéficiait de

Réflexions et Perspectives n° 2 de junio 2012. Número especial “Cinquantenaire de l’Algérie Indépendante: Itinéraires et visages en devenir”, Université d’Alger 2, 2012, ISSN: 2170-1431, p. 421-436

l’opportunisme des partis de gauche, de l’incompréhension des plus grandes masses et du mutisme des mass-média ».

Ce court-métrage poignant et critique, possède une force visuelle immense. Le début du film, mixage des sons des mitraillettes, des bombes et des premiers plans des enfants, l’un après l’autre, sérieux, avec un regard à la fois triste et grave, est extrêmement bouleversant. Tout le long du film, les voix off des enfants et leurs dessins, apparaîtront au rythme du son des armes et des tambours créant ainsi, et à l’aide d’un montage de coupes rapides, un récit véridique ancré sur le témoignage de ces garçons qui ont pu se sauver de l’horreur et de la mort. Le documentaire-montage construit un ensemble, un « tout », un univers où l’innocence, la guerre et la souffrance sont mêlés à l’espoir d’un avenir meilleur. Les dessins que montre le film choquent et impressionnent par l’innocence des traits, et par le réalisme et la cruauté de ce qu’ils représentent, avec la couleur rouge du sang et du feu dans la plupart des illustrations. De même, ces voix d’enfants choquent avec ce qu’elles expriment, à savoir, leurs souffrances et la cruauté des français dans cette guerre.

« Ils ont attrapé mon père, et après ils l’ont fait dans l’eau chaude et après dans l’eau froide. Et après ils l’ont porté dans notre ferme et ils m’ont dit à moi voici ton père, on va le tuer. Ils ont tué avec un coup de mitraillette, ils ont dit à ma mère « tu es contente ou non ? » »

Les coupes rapides, d’un point de vue sonore et visuel, donnent un aperçu très particulier de la faim qu’ils ont endurée : « J’ai faim », « On a faim », « On a pas de pain », « Je veux manger », « Ni soupe ni rien ». Ce seront les algériens luttant contre les français, et représentés dans les dessins comme des hommes très grands et amiables, qui aideront ces enfants à traverser la frontière tunisienne, et rejoindre ainsi leurs parents. L’image de la fin du film, un dessin avec un soleil naissant et le drapeau de l’Algérie, accompagnée de la voix off d’un enfant : « Nous sommes arrivés pour espérer », ouvre de nouvelles perspectives pour le peuple algérien et envisage un futur meilleur.

C’est en 1972 que René Vautier, réalisateur français profondément attaché à l’Algérie, tournera *Avoir 20 ans dans les Aurès*. Ce film, raconte la chronique de sept jours de vie du commando du lieutenant Perrin, dit « Commando des Bretons ». Pour la réalisation de ce film,

Vautier s’est basé sur 800 heures de témoignages des appelés, qu’il a lui-même enregistrées. Le film est traversé de chansons aux paroles critiques envers le gouvernement français « on te collera un fusil dans les mains [...] et même si tu te crois très malin, on t’amènera à tuer tes copains comme si c’étaient de vulgaires lapins ». Ces appelés du film, se voient mêlés dans une guerre à laquelle ils n’adhèrent pas et deviennent, presque sans s’en apercevoir, des tueurs, des violeurs, capables de commettre les pires atrocités « Au début on tire n’importe où parce qu’on a la trouille, et après on vise et on y prend goût ». Seul Nounou comme l’appellent ses camarades, s’est proposé de finir la guerre sans tirer une seule fois, et c’est lui, qui, la nuit, libère un prisonnier et s’enfuit avec lui. Ces deux personnages, ne parlant pas la même langue et qui, en principe, proviennent de champs contraires, entament une relation basée dans la solidarité et l’aide mutuelle où la confiance est basée, dans un premier temps, dans la possession de la mitrailleuse pour l’un, et des balles pour l’autre. Nounou ira chercher de l’aide pour son compagnon blessé au pied et trouvera, chez une famille algérienne installée sous une tente tous les soins dont il a besoin. L’enfant qui l’a aidé, curieux de connaître les mécanismes de fonctionnement d’une arme, lui demande de lui dire comment elle marche, et ce sera ce même enfant qui, le prenant pour un des hommes qui a tiré sur lui et sur sa famille, mettra fin à sa vie. Les pleurs de l’enfant quand il s’aperçoit qu’il a tué Nounou, montrent jusqu’à quel point la guerre est injuste avec ces personnes qui conservent leur humanité.

2. Les voix singulières des oubliés

Les témoignages individuels sur l’expérience de la guerre sont certainement un des exercices les plus difficiles à mener à terme. La mémoire affective attachée à des images et scènes où la cruauté et la violence extrême dépasse la sensibilité font du contexte de guerre une suspension de sens qui expose les êtres à leur immense fragilité et à leur capacité de résistance. Comment pouvoir mesurer l’impact que celle-ci peut avoir sur les êtres.

Et surtout comment ceux qui l’ont subie l’ont intériorisée et comment l’ont-ils pu transmettre ou raconter.

C’est un phénomène qui, du point de vue de la création, n’a pas été l’objet d’une étude ciblée mais que nous tenterons d’illustrer en nous appuyant sur la création de Mehdi Charef qui couvre les étapes significatives de l’approche.

Mehdi Charef est un créateur, formé et nourri à cette école de l’adversité sociale et qui montre une approche attentive sur ces situations où l’être humain se montre dans ses fissures.

Ainsi, son œuvre peut être rattachée au travail d’épuration d’un vécu, celui-même qui l’adscrit à l’Histoire de l’Algérie, dans un travail et un geste incessant d’écriture et de réflexion. Au point que son film *Cartouches gauloises*, le fait revenir sur ses années d’enfant à Alger et les souvenirs qu’il en a conservé. La composition du film a donc supposé pour le cinéaste un effort pour extraire les éléments sur lesquels construire ce retour à l’enfance dans les débuts de la guerre d’indépendance, d’autant plus que la reconstruction s’opère à travers le personnage principal qui est un enfant, fil conducteur narratif, et qui pose à travers son regard limpide la condamnation d’une telle situation. C’est ainsi qu’il l’explique lors d’une interview :

« Il y a beaucoup de scènes dans le film où sur le moment, je croyais faire du cinéma et le soir, le lendemain, j’étais très mal. Parce que j’étais allé dans quelque chose que j’avais vécu très fortement, très douloureusement. Non seulement je le revivais, mais j’étais là à le recréer, avec des acteurs et des techniciens. Et je l’avais voulu. » (Entretien avec MC, Extrait tiré du dossier de presse de *Cartouches Gauloises*)

Ce sont ces voyages au fond de la mémoire qui élargissent la compréhension des conséquences de la guerre. Nous verrons maintenant dans les lignes qui suivent comment le cinéaste s’appuie sur des procédures choisies pour faire en sorte de rétablir les sentiments et le souvenir qui sont à la base de ce travail.

2.1. Quelques éléments de la technique d’écriture de Mehdi Charef.

Dans le cinéma de Mehdi Charef, les personnages, et notamment les personnages « oubliés » comme nous l’avons précisé auparavant, sont le centre absolu des films. C’est à partir d’eux que l’histoire gravite et que d’autres personnages vont s’y introduire. Mehdi Charef, dans les conversations avec Fabrice Venturini, précise :

« J’ai toujours tendance au début à raconter mes personnages, les décrire, ensuite, les amener les uns vers les autres pour qu’ils se racontent l’histoire que l’on a envie d’entendre ; donc ça,

c’est la deuxième partie, la troisième partie c’est ce qu’ils vont vivre ensemble, pourquoi ils sont là, et la quatrième partie, il y a toujours une grosse surprise [...] quelque chose d’inattendu. C’est ce que j’appelle un bon film, pour moi. Essayer de faire ça, en quatre parties... »⁴

Notons également ce qui peut être interprété, à nos yeux, comme une aptitude à la synthèse dans le travail de création de l’auteur :

« Quand j’écris, je vois les scènes montées. J’imprime un rythme au scénario, en arrêtant la scène sur un mot précis, car je vois la scène qui vient de se faire. J’écris aussi en faisant du montage. Quand je rédige le scénario, je monte déjà. À partir du moment où une scène est écrite, on se balade avec des gestes, avec la façon dont le comédien devra dire son texte. »⁵En effet, dans le film *Cartouches Gauloises*, nous observons comment Charef suit cette ligne qu’il s’est tracée. Tout d’abord il nous présente Ali, le petit garçon protagoniste du film. Le film démarre avec le gros plan d’un enfant qui dort, et que l’on découvre à travers la lumière d’une allumette. Le visage et la main d’un homme entrent dans le plan pour embrasser tendrement l’enfant et repartir pour laisser la caméra fixe sur Ali. C’est lui le personnage autour duquel Charef fera graviter l’histoire et ce dernier nous le présente avec des images de couleurs chaudes et d’une grande beauté.

Le lendemain, Charef nous présente la journée habituelle de cet enfant, qui gagne un peu d’argent en distribuant les journaux dans la ville et en portant les courses des français. La caméra, en travelling arrière, suit Ali, et c’est à travers lui que l’on va connaître le reste des personnages. Il nous décrit donc cet enfant, ce qu’il fait, et dans son parcours, les autres personnages sont présentés très brièvement, généralement juste à travers le regard de l’enfant. Par exemple, l’on voit Ali rentrer dans le bordel pour distribuer le journal, il crie son nom et on lui ouvre la porte, il est connu de tous. À l’intérieur du bordel, et à travers le regard qu’il porte sur l’une des filles prostituées, on voit qu’elle lui plaît, mais ce n’est pas un regard libidineux, c’est un regard tendre ; il sourit, elle sourit. Et c’est cette même fille que l’on retrouvera plus tard dans le film lorsqu’Ali l’aide à sortir du pays.

4 VENTURINI, Fabrice, *Mehdi Charef conscience esthétique de la génération “beur”*, Atlantica, Biarritz, 2005 p.36.

5 Idem

La caméra est souvent placée à côté d’un personnage qui observe Ali et que l’on voit sur un côté du plan. Comme dans la belle et dure scène où Ali et sa mère courent derrière un camion qui a tué un parent. La caméra est placée sur le camion, tourné vers la route. Sur le côté gauche du plan on voit le bras droit et la mitrailleuse d’un soldat, et en arrière plan, l’immensité de la route au milieu du désert, et Ali et sa mère qui courent derrière ce camion. Malgré les différences, ce plan nous fait penser à Anna Magnani essayant d’approcher le camion qui s’éloigne dans *Roma città aperta* (1945) de Rossellini. À un moment la mère s’arrête et Ali continue un peu plus jusqu’à ce qu’il n’en peut plus, et la caméra part avec le camion en nous montrant Ali et sa mère, fixés sur la route, de plus en plus petits comme des points minuscules dans cette guerre qui les dépasse.

Nico, le copain d’Ali, est également présenté aussi de façon individuelle dans un plan, pour s’introduire par la suite là où se trouve Ali. Il marche sur les voies ferrées, il jette des pierres et on le voit de dos. Charef choisit un plan qui laisse voir l’infini des voies ferrées. C’est un plan qui annonce déjà que le départ de cet enfant est inévitable. Nico entend le train arriver, se retourne, et part en courant se réfugier dans une cabane en bambou qui se trouve au milieu du plan. Nico court en criant « Il arrive ! », et rentre là où se trouve Ali, son ami, la personne avec laquelle il partage ces moments d’enfant, tels que voir le train passer au dessus d’eux, assis dans la cabane qu’ils ont fabriquée eux mêmes.

Le cinéma de Mehdi Charef est un cinéma où les symboles, les silences, les regards, la lumière et les gestes ont une place privilégiée. La cabane, fabriquée par le petit algérien et le petit français, symbole de leur amitié mais aussi symbole de l’Algérie, en est un clair exemple, notamment lorsque Nico devient furieux car Ali y plante un drapeau algérien. Dans un entretien lors de la sortie de son film Mehdi Charef le confirme :

« C’est en écrivant la dernière version du scénario que je me suis rendu compte que cette cabane, effectivement, symbolisait l’Algérie. Cela m’a paru d’autant plus évident lorsque j’ai commencé les répétitions avec les enfants, Ali Hamada et Thomas Millet, surtout quand ce

dernier dit à son ami : « T’es content de nous voir partir, comme ça tu auras la cabane pour toi tout seul. »⁶

Mehdi Charef, paradoxalement écrivain comme nous l’avons précisé auparavant, n’a pratiquement pas besoin de dialogues dans ses films. Les silences, la position des personnages dans le plan, leurs gestes et la lumière utilisée sont suffisants.

Dans la sixième séquence, une femme arrive là où une douzaine d’enfants jouent au foot. Elle appelle son fils. Tous les enfants arrêtent le jeu et le fils regarde tous ses amis qui ne bougent pas, un par un, lentement, puis il avance vers la caméra. Les autres restent collés au sol, personne ne parle mais on comprend et ils comprennent, qu’ils ne reverront plus leur ami, qu’il part en France, et que lui, c’est juste le premier. De même, dans la septième séquence au marché, c’est à travers le changement dans le regard d’Ali, qui reste presque paralysé, que le spectateur se rend compte et participe de l’attente. On voit l’homme qui le fixe : ils se regardent, ils se comprennent, ils ne parlent pas, ne bougent pas. On a l’impression que le temps s’arrête à cet instant-là, impression renforcée par le mouvement des clients du marché.

2.2. Vision intime

Dans tous ses films Mehdi Charef met une part très importante de lui-même, de ce qu’il a vécu, des injustices qu’il a vues ou des souffrances qu’il a subies. Il s’intéresse particulièrement à tous ces êtres qui n’ont pas de voix ou plutôt, que l’on n’a pas laissés s’exprimer, les considérant en quelque sorte, une « sous-couche » de la société. Dans *Cartouches Gauloises*, Mehdi Charef revoit son enfance pendant la guerre d’Algérie, un épisode qu’il a essayé d’oublier mais qui l’a hanté toute sa vie. Dans un entretien à Mehdi Charef réalisé par Samir Ardjoum en mars 2002, le réalisateur articule déjà ce film qui le tient à cœur et qu’il finira par réaliser en 2007, *Cartouches Gauloises*.

« Pour moi, l’Algérie, c’est l’enfance. Quand j’y retourne, je ne vois pas l’Algérie, je la revois. Ce que je ressens le plus c’est la Guerre d’Algérie. Je suis né en 1954, juste avant le

6 Entretien avec Mehdi Charef
http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18405741.html

début des combats. Et j’ai quitté ce pays pour la France en 1962 [...] Pour moi ce pays, c’est la peur [...]. J’y suis revenu à la fin des années 90, en plein intégrisme, et la peur est revenue très vite [...] Pendant la guerre, vers 1961, je vendais des journaux. J’allais chez les gens, je voyais plein de monde. Je les vendais dans les camps militaires, chez les flics, le coiffeur, aux bourgeois, aux pauvres. J’ai donc beaucoup d’anecdotes. Je ferai ce film [...] Je désire montrer mes amis, des juifs, des arabes, des français [...] après je les ai vus partir un par un. Je souhaite raconter ça, l’horreur du retour en France »⁷

En effet, cinq ans après cet entretien, il tournera ce film où Ali est son alter ego, et Nico, celui de son ami d’enfance, José. On a tourné des films sur la guerre d’Algérie, sur la souffrance du peuple où des enfants apparaissent souvent pour donner un côté encore plus tragique à l’événement, mais hormis le court métrage de Yann Le Masson, l’on n’avait pas fait une révision de la guerre à partir du regard d’un enfant, de la déchirure que suppose voir partir ses amis, son père, de ne pas comprendre certaines choses. Yann Le Masson nous donne la vision de ces enfants qui ont subi les injustices des soldats français, qui ont vu l’horreur devant eux ; cependant Mehdi Charef n’a pas prétendu faire un film sur la guerre, il a juste voulu raconter ce qu’il a vécu étant enfant et les différentes déchirures qui se produisent, non seulement dans le monde des adultes mais surtout dans ce monde de l’enfance que l’on essaie tout le temps d’épargner sans réussir cependant à le faire.

Dans *Cartouches Gauloises*, Mehdi Charef a voulu donné un rôle spécial aux enfants, et spécialement à Ali, cet enfant dans lequel il s’est recréé. C’est à travers son regard que l’action se focalise, et c’est lui qui devance l’action. Dans ce sens, Ali, l’enfant, personnage généralement mis de côté, voit plus que les autres, voit différemment, et c’est ce regard qui le fait prévoir dans beaucoup de scènes du film, ce qui va arriver après.

C’est lui qui remarque l’homme dans le marché, c’est lui qui devine que les vendeurs de melons vont être tués, c’est lui qui remarque l’homme au pistolet au marché, et c’est lui aussi qui voit l’homme au cartable et devine qu’il va poser une bombe. C’est grâce à ce

7 Idem

regard particulier qu’il arrive à échapper aux dangers et c’est son courage aussi qui lui fait poser la main sur le pistolet de l’homme au marché.

Comme il l’avait déjà fait dans *La fille de Keltoum*, dans *Cartouches Gauloises* Mehdi Charef nous montre la femme, et dans ce dernier cas, c’est une femme forte et courageuse que l’on voit à travers le film ; et ceci, pas uniquement à travers un personnage, mais à travers plusieurs d’entre eux. Nous trouvons par exemple la femme qui aide les fellaghas en leur donnant de la nourriture qu’elle fait descendre dans un puits et dont nous voyons la mort à travers un trou dans le mur. Trou par lequel on donne la mort, de même que, à travers un trou, l’on aidait à la vie. Nous remarquons aussi le rôle de la mère d’Ali, qui, dans une scène où se mettent en valeur son courage et sa solidarité, essaie de protéger une jeune fille que le lieutenant veut emporter ; elle se découvre et ouvre sa robe pour qu’on la prenne au lieu de la jeune fille alors qu’elle est menacée avec un pistolet.

3. Conclusion

L’évolution du cinéma algérien est fortement liée à l’histoire de ce pays et aux problèmes sociaux qui très souvent en découlent comme la Guerre de l’Indépendance, la montée de l’intégrisme par la suite ou encore la situation de la femme. C’est une production qui a dû renaître après les heures de gloire des années 70, la stagnation dans la production un peu avant la guerre civile, et l’exil de beaucoup de ses cinéastes. On remarque que les cinéastes algériens ou d’origine algérienne reprennent, comme le fait Mehdi Charef, des épisodes de l’histoire de ce pays, mais travaillés avec le recul et une vision autre, une voix autre, celle des personnages « singuliers » tels que la femme ou l’enfant, personnages qui dans l’histoire, ont souvent été relayés à l’oubli. Le cinéma algérien vient donc de renaître de ses cendres et quoique ces dernières années certains films ont vu le jour, ce sont, dans la plupart des cas, des coproductions, notamment en collaboration avec des pays francophones. Les cinéastes algériens actuels cherchent et trouvent d’autres voies/voix pour présenter leur histoire et leur peuple et semblent aller au-delà de la simple narration des faits. Cependant beaucoup de ces jeunes cinéastes se trouvent dans une impasse en raison des problèmes qu’ils rencontrent pour le financement de leurs projets. À ces obstacles de financement doit s’ajouter

Réflexions et Perspectives n° 2 de junio 2012. Número especial “Cinquantenaire de l’Algérie Indépendante: Itinéraires et visages en devenir”, Université d’Alger 2, 2012, ISSN: 2170-1431, p. 421-436

le fait que beaucoup de salles de cinéma ont disparu, ce qui rend encore plus difficile la distribution des films.

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

Bakrim, Mohammed, « Le cinéma maghrébin, tendances et perspectives » in FIPRESCI
http://www.fipresci.org/world_cinema/south/sud_francais_cinema_africain_maghreb.htm Consulté le 29/03/2012

Frey, Jean-Pierre, « Le cinéma algérien à l’époque coloniale », in *Didactiques Langues Publications*, <http://www.dilap.com/cinema-arabe/cinema-arabe-algerien/films-algeriens/cinema-algerien-colonial.htm>, consulté le 20/03/2012.

Tebib, Elias, « Panorama des cinémas maghrébins », in *Notre Librairie*, n°149, octobre-décembre 2002.

Venturini, Fabrice, *Mehdi Charef: Conscience esthétique de la génération « beur »*, Atlantica, Biarritz, 2005.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

Algiers (Casbah), John Cromwell, avec Charles Boyer, Hedy Lamarr, USA, Drame, 1938, 96 min.

Avoir 20 ans dans les Aurès, René Vautier, avec Alexandre Arcady, Hamid Djellouli, Philippe Léotard, France, Drame, 1972, 100 min.

Cartouches Gauloises, Mehdi Charef, avec Ali Hamada, Thomas Millet, Julien Amate, France/Algérie, Drame, 2007, 92 min.

Chronique des années de braise, Mohammed Lakhdar-Hamina, avec Yorgo Voyagis, Mohammed Lakhdar-Hamina, Leila Shenna, Algérie, Drame, 1975, 177 min.

Harragas, Merzak Allouache avec Lamia Boussekine, Nabil Asli, Samir El Hakim, Algérie/France, Drame, 2009, 95 min.

Réflexions et Perspectives n° 2 de junio 2012. Número especial “Cinquantenaire de l’Algérie Indépendante: Itinéraires et visages en devenir”, Université d’Alger 2, 2012, ISSN: 2170-1431, p. 421-436

J’ai huit ans, Yann Le Masson et Olga Le Masson, France, 1961, 8 min.

L’Aube des damnés, Ahmed Rachedi, avec Agoumi, Samia et les autres comédiens de la troupe de Kaki, Algérie, 1965, 100 min.

L’opium et le bâton, Ahmed Rachedi, avec Jean-Louis Trintignant, Sid Ali Kouiret, M.J. Nat, Algérie, Drame, 1970, 135 min.

La bataille d’Alger, Gillo Pontecorvo, avec Brahim Haggiag, Jean Martin, Yacef Saadi, Latafi Ahmed, Italie/Algérie, 1966, 121 min.

La colline oubliée, Abderrahmane Bouquermouh, avec Djamila Amzal, Abderrahmane Debiane, Mohand Chabane, Algérie, Drame, 1997, 105 min.

La fille de Keltoum, Mehdi Charef, avec Cylia Malki, Baya Belal, Jean-Roger Milo, France/Belgique/Tunisie, Drame, 2001, 106 min.

La nuit a peur du soleil, Mustapha Badie avec Sid Ahmed Agoumi, Mustapha Kateb, Abdelhalim Rais, Algérie, TV mini séries, 1965, 195 min.

Le harem de Madame Osmane, Nadir Moknèche, avec Carmen Maura, Latifa Ahrar, Khadija Ait Hamou, France/Espagne/Maroc, Comédie/Drame, 2000, 100 min.

Le petit soldat, Jean-Luc Godard, avec Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais, Lászlo Szabó, France, 1963, 84 min.

Le vent des Aurès, Mohammed Lakhdar-Hamina, avec Keltoum, Mohamed Chouikh, Hassan Hassani, Algérie, 1969, 95 min.

Les bonnes familles, Djafar Damardji, avec Djafar Damardji, Hassan Hassani, Algérie, 1991, 93 min.

Les déracinés, André Teisseire, avec Admée Deniau, Guy Di Rigo, Dora Doll, France, Drame, 1972, 90 min.

Les hors-la-loi, Tewfik Fares, avec Sid Ahmed Agoumi, Cheikh Nourredine, Mohamed Chouikh, Algérie, Drame, 1976, 107 min.

Los olvidados, Luis Buñuel, avec Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Estela Inda, Mexique, thriller/drame, 1952, 85 min.

Morocco, Josef Von Sternberg, avec Gary Cooper, Marlene Dietrich, Adolphe Menjou, USA, Drame, 1932, 92 min.

Omar Gatlato, Merzak Allouache, avec Boualem Benani, Aziz Degga, Farida Guenaneche, Algérie, Comédie/Drame, 1977, 90 min.

Pépé le Moko, Julien Duvivier, avec Jean Gabin, Gabriel Gabrio, Saturnin Fabre, France, Thriller/Drame, 1937, 94 min.

Rachida, Yamina Bachir, avec Ibtissem Djouadi, Bahia Rachedi, Rachida Messaoui, Algérie/France, Drame, 2002, 100 min.

Rome, ville ouverte, Roberto Rossellini, avec Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Vito Anniccharico, Italie, 1945, 100 min.

Sueur noire, Sid Ali Mazif, France, 1971, 100 min.

INTERVIEWS

Entretien avec Mehdi Charef, <http://www.arte.tv/fr/916962,CmC=916960.html>

Entretien avec Mehdi Charef,

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/entretien/1523/entretien-avec-mehdi-charef-pour-le-film-cartouches-gauloises>

Entretien avec Mehdi Charef,

http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18405741.html

Entretien avec Mehdi Charef, <http://cultures-algerie.wifeo.com/cinema-charef.php>