

- 24 entretien de l'auteur avec Stevan Labudovic, *El-Moudjahid*, novembre 1984
- 25 Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, p. 84
- 26 www.Cinémemoire/net/index/php/ A l'aube du cinéma algérien
- 27 G. Austin, Trauma, Cinema and the Algerian War, New Readings 10 (2009), p.20
- 28 Abderrezak, Hellal, Histoire du cinéma, le refus d'une mise en images, Ed. Rafar Alger 2011
- 29 Boudjedra, Rachid, Naissance du cinéma algérien, F. Maspéro Paris 1971, p. 84.
- 30 Ryad.C in El Moudjahid du 24.01.2011
- 31 T. Giraud et M. Ben Salama, entretien avec A. Tolbi, Cahiers du cinéma, 266-67, mai 1976.
- 32 Benesty-Sroka Ghila, in *La parole métèque* n°21, cité dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, textes recueillis par Sada Niang, 1996
- 33 Vf à ce sujet Tamzali, Wassila, En attendant Omar Gatlatto, EMAP, Alger, 1979
- 34 Agence des Actualités filmées, héritière de l'Office des Actualités algériennes (OAA).
- 35 Entreprise de production audiovisuelle, issue de la restructuration en 1984 de la Radiodiffusion algérienne (RTA)
- 36 Film de Belkacem Hadjadj (2004)
- 37 cité par Juliette Cerf et Charles Tesson dans les Cahiers du cinéma, spécial Algérie 2003
- 38 Austin, Guy, ibid, p. 24
- 39 *Garcin, Jérôme in Le Nouvel Observateur* - n°2301, page 128)
- 40 En réalité, la partie française axe tous ses efforts sur le 1^{er} 19 mars, date du cessez-le-feu et non sur le 5 juillet, date de l'indépendance. En soi tout un message.
- 41 Institut supérieur des Arts du spectacle et de l'audiovisuel
- 42 Ainsi, les intérieurs du film « Zabana » ont été tournés en 2011 dans un hangar du Parc zoologique.

Références :

- 1 L'auteur était alors Commissaire adjoint de la partie algérienne pour l'Année de l'Algérie en France.
- 2 Megherbi, Abdelghani, *Le Miroir aux Alouettes*, ENAL, OPU Alger 1985
Chevaldonné, François Un dommage collatéral peut-il avoir une mémoire ?
IREMAM, 02 février 2007
- 3 Megherbi, Abdelghani, *les Algériens au miroir du cinéma colonial*, p. 11, SNED Alger 1982.
- 4 Cheriaa, Tahar, *Histoire du cinéma au Maghreb (1919-1962)*, in Sadoul, Georges, *Les cinémas des pays Arabes*, Beyrouth 1966, p.107.
- 5 Le mythe de la caverne est une allégorie exposée par Platon dans le Livre VII de La République.
- 6 Il serait juste de signaler que Abderrahmane Bouguerrouh a été le premier cinéaste algérien à consacrer un court métrage documentaire au 8 mai 1945
- 7 In *Le Monde* du 27-00-06, entretien avec Jean-Luc Douin.
- 8 *Revue Globe*, janvier 1994, Québec, Canada
- 9 Hoffman, Stanley , *Le Monde* du 11 mai 1990
- 10 In *Le Monde*, du 21 mai 2010, propos recueillis par Véronique Venaille
- 11 Dans *Pierrot le Fou* de J.L. Godard, Samuel Fuller décrit le cinéma comme « motion and emotion »
- 12 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
- 13 ⁸ In *Le Monde* du 8 mai 2005.
- 14 André Mandouze, *Mémoires d'outre siècle: D'une résistance à l'autre*, Ed. Viviane Hamy, 1998, page 183-184
- 15 Alice Cherki, ". Frantz Fanon Portrait" , David Macey, *Frantz Fanon: A Biography* (2000: New York, NY, Picador presse)
- 16 In Mehdaoui, Saïd « Cinéastes de la Liberté », long-métrage documentaire ENTV décembre 2009
- 17 Sébastien Denis, *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Nouveau Monde éditions, 2009
- 18 Denis, Sébastien, *ibid.*
- 19 Mc Luhan, Marshall, *Understanding the Media: the Extension of Man* par Mentor, New York; 1964, réédité 1994, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- 20 J.P. Renouard et I. Saint-Saëns, *entretien avec Jacques Panijel* In *Revue Vacarme* 13 été 2000.
- 21 *Histoire d'une amnésie collective*, *Le Monde TV*, 2 mars 1992
- 22 Elkaim, Sarah, www.critikat.com/ici on noie les Algériens
- 23 Djamel Chanderli était sans doute avec Tahar Hannache le cinéaste algérien le plus ancien

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

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'ISMAS⁴¹ 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 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. 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.⁴² 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 et sera en mesure de regarder son passé avec sérénité.

Ahmed Bedjaoui

Février 2012

depuis deux ans pour produire des films, des séries et des émissions consacrées à sa vision de l'histoire de la décolonisation de l'Algérie⁴⁰, nos institutions ont attendu fin 2011 pour se mettre au travail. Des centaines de textes attendent d'être lus par les Ministères des Moudjahidine, de la Culture ou encore par la télévision. Il est clair que dans ce climat d'improvisation et d'absence presque totale de concertation (voire même d'arbitrage), on ne peut rien attendre de durable ou de valable de ce rendez-vous manqué. Il nous reste juste à espérer que quelques films sortiront du lot et viendront apporter un regard neuf sur la lutte de notre peuple pour l'indépendance. On espère à cet égard, beaucoup des prochains films de Mohamed Lakhdar Hamina (*Le crépuscule des Ombres*), d'Ahmed Rachedi (*les sept murailles de la citadelle*) ou d'Amor Hakkar (*Les Ouled Amokrane*).

Plus généralement, le traitement de notre histoire contemporaine nécessite une approche beaucoup plus rigoureuse. D'abord en termes d'écriture de scénarios, ensuite dans la réunion des conditions industrielles et infrastructurelles indispensables pour affronter la production de films à gros budget, comme ceux qui sont présentés actuellement. Comment continuer à « penser » un cinéma, privé de son public ?

Certes, 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 privés 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

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.

En guise de bilan :

L'Algérie commémore en 2012, le cinquantième anniversaire de l'indépendance recouvrée. Alors que la partie française s'affaire

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.³⁸

Mais la réussite la plus frappante 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 Gatlato. 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"³⁹.

Après un long silence, des films consacrés à la guerre de libération sont récemment réapparus sur nos écrans. 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 sacraliser 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'armada 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

l'agonie (l'exploitation des salles). Le cinéma algérien survit plus qu'il n'existe. 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. 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 pendant 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 ces dix dernières années. J'ai pour ma part, été particulièrement frappé par le talent entre autres de Nadir Moknache, Tarik Tegua et 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

beaucoup de salles sont devenues insalubres et ont fermé par centaines.

Les trois organismes potentiellement productifs (CAAIC, ANAF³⁴ et ENPA³⁵) ont donc été dissous en 1997 pour des raisons plus ou moins valables selon les cas. Les équipements et le matériel ont été confiés 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.

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'extrémisme 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-Manara³⁶, parce qu'ils procèdent à la représentation des atrocités des années 90, sont cruciales. Le pays a risqué l'amnésie cinématographique. »³⁷

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 renaît. Les cinéastes s'organisent en sociétés de production et tentent de trouver des 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

comme Omar Gatlato plongeait à partir du milieu des années 70, d'une manière irrésistible et bientôt irrépressible.³³

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 reconverter 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, 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 de la confrontation avec l'ennemi ; et de l'autre, par un silence pesant et inextricable.

Le cinéma résiste à la dégradation

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,

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 « Hassan Terro », 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

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 citer d'autres chefs-d'œuvre, outre celui de Azzeddine Meddour cité plus haut, comme le premier film d'Assia Djébar (et premier long-métrage d'une Algérienne), « La Noubia des Femmes du Mont Chenoua ». Ce dernier film 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 »³²

Dans la foulée, Assia Djébar réalisait son deuxième long-métrage pour la Télévision avec « La Zerda ou Les Chants de l'Oubli ». La Zerda est, bien sûr, le contrepoint musical de la Noubia ; 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

« 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 Moussa Haddad (assistant de Gillo 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 Gatlato » 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 atomique 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

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 de 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.

Réalisé en 1971 par M. Lakhdar Hamina, « Décembre », 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 »³⁰ 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.³¹ Pourtant à aucun moment le fait historique n'en pâtit.

va très loin dans son antimilitarisme et possède déjà son anti-héros populaire devenu quasiment légendaire : Hassen Terro ».²⁹

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 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, Rachid Benallel réalisera avec « Yaouled », un très beau film sur les enfants et la guerre. De son côté, Mehdi Charef a récemment 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

l'histoire ». Pour Guy Austin, « l'emprise récurrente du traumatisme national sur le nouveau cinéma, trouve son grand début avec « La Bataille d'Alger » de Pontecorvo (1965)²⁷.

Des dizaines de longs métrages, des centaines de documents ont été consacrés à ce sujet. Tant et si bien que, pour beaucoup, l'idée est répandue 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.

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. Tourné en 1967, ce long métrage casse un tabou sur l'action héroïque et sa relation avec la peur. M.Lakhdar Hamina avait en effet 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'ALN²⁸. Pour Rachid Boudjedra, « l'Algérie

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 Nouredine 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 Nouredine Adel, mais aussi de décorateurs, de monteuses 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 »²⁵ 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. Dans la lutte que 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.²⁶

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

mission n'a jamais été menée à son terme, laissant le film algérien totalement dépendant de l'étranger. Après le rattachement de l'OAA à l'ONCIC et le transfert de la programmation des salles à ce dernier, l'ONCIC s'est retrouvé dans une situation de quasi monopole, seule la cinémathèque restant dépendante d'un CAC réduit à sa plus simple expression.

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-pops, 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.

Jacques 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

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, d'autre part. 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 Chanderli, 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 GPRA était désigné directeur général du nouveau Centre national du cinéma qui regroupait l'ensemble des activités cinématographiques, dont celles de la cinémathèque algérienne à partir de 1965.

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 dissous moins de deux ans après sa création et remplacé par trois organismes.

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

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 Chandlerli²³ mais surtout Stevan Labudovic, se présentait comme un film d'archives destiné aux délégations étrangères de l'ONU. *Djazaïrouna (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.²⁴

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, *Djazaïrouna* devait parler à l'esprit et *Yasmina* au cœur.

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

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.

En 1992, la société française « Point du jour » produit un film intitulé « 17 octobre, journée portée disparue ». Ce film réalisé par deux cinéastes britanniques Philip Brooks et Allan Hayling et basé sur des interviews de protagonistes encore vivants, d'archives et de photos, montre que contrairement à ce qu'affirmait la France officielle, plus de deux cents Algériens ont été tués par la police de Papon ce jour-là. On peut lire dans le supplément TV du Monde du 2 mars 1992 : « Il aura fallu attendre trente ans pour qu'on parle de l'Algérie à la télévision. Trente ans pour que la chape de plomb qui pesait sur la tragédie du 17 octobre 1961, commence à se lever un peu »²¹

Mais comment expliquer qu'il aura fallu attendre un demi-siècle pour voir une cinéaste algérienne d'origine ouvrir à son tour le dossier du 17 octobre 61 ? Yasmina Adi a en effet présenté en avant-première à Alger le 20 octobre 2011 son long métrage documentaire consacré aux manifestations des Algériens à Paris en 1961. Ce film, intitulé « Ici on noie les Algériens », décrit à travers des témoignages de femmes de disparus, la féroce répression menée en octobre 1961 par les hommes du Général de Gaulle, dont le préfet de police de Paris Papon, contre des manifestants Algériens désarmés. Le film a été distribué en France et a même été nommé pour les Césars du cinéma français. Sur le site Critikat.com, Sarah Elkaïm présente le film comme « une reconstitution minutieuse, doublée d'une mise en lumière de la manipulation venue du plus haut sommet de l'Etat ».²² Au moment du procès Papon, Pierre Messmer, ancien ministre de la défense du général de Gaulle avait déclaré à la télévision française qu'il s'opposerait fermement à ce que l'ancien préfet de police soit poursuivi pour des faits liés à la guerre d'Algérie.

Une nouvelle fois et malgré la dureté des accusations, le film documentaire a suscité moins de réactions violentes qu'un film de fiction comme « Hors la Loi ».

Les cinéastes de la liberté

les stratégies coloniales qualifiaient de « pacification ». Si elles sont ouvertes, comme cela est prévu, les archives audiovisuelles de l'armée française fourniront sans doute bien des révélations sur cette « sale guerre ».

Après la création du Gouvernement provisoire de la République algérienne (GPRA), un comité du cinéma fut créé, vite remplacé par le service du cinéma rattaché au ministère de l'Information tandis que l'ALN se dotait également 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* de Jacques Panijel.

Un jour d'Octobre à Paris

Devenu emblématique, ce film, 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.²⁰

Le film contient des images accablantes sur la répression policière menée contre des victimes, jetées dans la Seine ou tabassées à mort parmi lesquelles des Français qui refusaient une logique coloniale

télévision réparti sur trois zones : Centre, Ouest et Est de l'Algérie. 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 aux dépens des autres médias. Marshall Mc Luhan avait prédit que le médium était le vrai message.¹⁹ 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.

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 citadins, 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

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 »¹⁷. 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.¹⁸

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 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. Parallèlement à l'intensification de la lutte antiguerrilla, 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

Les médias comme arme de contre propagande

C'est au moment de la tenue en 1956 du congrès de la Soummam 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 »¹⁵.

C'est bien connu, une idée qui ne circule pas est une idée qui meurt. A partir de 1957 et au plus fort de la lutte armée, 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.¹⁶ En invitant les réseaux de télévision américains et européens à couvrir les événements, le FLN a marqué des points déterminants pour l'internationalisation du conflit.

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

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 ». ¹³

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 MTLN, 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)...* » ¹⁴ 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 leaders 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.

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. »¹⁰.

Dans les deux films, la documentation est au service de la fiction. Lakhdar Hamina raconte l'histoire du mouvement national depuis les années 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'émotion¹¹.

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 »¹². Une fois

condres qui couvent sous ces revendications et déclare que dans le film, « les indigènes ont découvert la société française »⁷. Dans un autre article qu'il a signé pour le même journal, il se montrera très réservé à l'égard de *Hors la Loi*.

Ce 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.

La force de la fiction dans le récit historique

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**. Face au cinéma américain traitant de 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. « A la différence des Américains sur le Viêt-Nam, le cinéma français a été gêné, voire silencieux sur cette « guerre sans nom »⁸. De son côté, l'historien américain Stanley Hoffman commente en marge d'un colloque « La guerre d'Algérie et les Français : « Au contraire des Etats-Unis, la guerre du Viêt-Nam qui dura huit ans elle aussi, n'a cessé d'alimenter les controverses, de provoquer des films et des romans »⁹ :

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

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. Le succès de la *Chronique* a sans doute occulté l'excellent travail que Mohamed Hazourli a réalisé la même année pour la télévision algérienne avec son deuxième long-métrage intitulé « Alam » et en grande partie consacré aux événements du 8 mai 1945⁶. 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

Nous sommes en juillet 1962, à Alger. Comme dans toute l'Algérie, une foule immense laisse exploser sa joie pour célébrer, le recouvrement de l'indépendance. Sur l'écran, des images d'archives en noir et blanc défilent. Un petit garçon, puis une petite fille sur les épaules de leur père brandissent le drapeau algérien comme un cri d'espoir pour un avenir radieux. Soudain, le vert du drapeau et le rouge de l'étoile rejoignent le blanc pour frapper notre imaginaire.. Ces couleurs au cœur d'images en noir et blanc habillent le sens de la liberté et du rêve de construire une nation exemplaire. Nous sommes dans le générique de fin du film « *Hors la Loi* » de Rachid Bouchareb. C'est le pendant du générique du début qui s'ouvre sur des archives filmées le huit mai 1945 à Paris au moment où la France fêtait « sa » libération après une scène d'expropriation de la famille des trois frères précédant le centenaire de la colonisation,. Là aussi, 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 deux drapeaux symbolise avec vigueur 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 ? Cette œuvre de pure fiction historique fait suite à l'aspiration légitime des soldats algériens démobilisés de voir leur pays vivre la même libération que celle pour laquelle, ils viennent de consentir 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, sont restés sourds au discours des héros maghrébins qui réclamaient l'indépendance de leur propre pays. Lors d'un entretien au journal *Le Monde*, Benjamin Stora fait également l'impasse sur les

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 réalisé par un Algérien était « Ghattassine Essahra⁴ » 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 Iguebouchenn, 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. Ce parallèle (à quelques semaines du début de la lutte armée) est lourd de sens sur le fossé qui sépare les Algériens des colonisateurs. L'administration coloniale ne s'y est pas trompée et a interdit purement et simplement le film, lorsque quelques mois plus tard, l'insurrection a éclaté un jour de Novembre 1954. Le premier long métrage algérien formule déjà une pensée subversive et en face, on retrouve un nouveau mythe de la caverne⁵.

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.

L'écran de l'histoire à l'aune du 8 mai 45

Quelques années avant le tournage de ce 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 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

« Pépé le Moko » a été réalisé quelques années après la célébration du centenaire de la colonisation. On y voit le personnage du souteneur interprété par un Jean Gabin au sommet de sa réputation, bombant le torse en déambulant 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. Megherbi écrit que le rêve du colonisateur est de « pulvériser » l'Autre, le dominé, celui qui a perdu sa terre et qui, par conséquent, doit encore perdre son âme »³. On est tenté d'ajouter : et sa dignité.

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.

Aux sources de la passion

On comptait en 1962 plus de 440 salles commerciales en Algérie, dont la grande majorité était située dans les centres urbains. Là où il y avait un clocher, se construisait une salle de cinéma. Ce qui n'a pas empêché des millions d'Algériens (ils représentaient à partir des années cinquante la majorité des spectateurs) de se construire une solide culture cinématographique.

Le cinéma algérien témoin privilégié 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 l'imposant tableau d'Horace Vernet intitulé « La prise de la Smala d'Abdel Kader »¹ qui venait d'être restauré. 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'éventuelles 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.

Ainsi que le racontent Abdelghani Megherbi et François Chevaldonné² 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'Etranger 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.