D'ALGER

des films coproduits par l'Algérie

La rage au cœur, ils engageront un combat inégal, utilisant un arsenal de guerre sophistiqué contre des résistants qui n'avaient que leurs «couffins» et leur foi à opposer à leurs oppresseurs.

Pourquoi donc Pontecorvo a-t-il gommé le personnage de Hacène Guendriche ? Pourtant, la vérité historique exigeait que celui qui a été à l'origine de l'élimination physique de *Si* Mourad, Ramel, Ali La Pointe et ses compagnons de l'arrestation de Yacef Saâdi et de Drif Zohra, ainsi que d'autres responsables de la ZAA soit représenté à l'écran. Dans le film, le spectateur est tout simplement mis chaque fois devant le fait accompli, ignorant tout du processus qui mena vers cette terrible catastrophe.

Yacef Saâdi lui-même reconnaît pourtant dans son livre éponyme que Guendriche était «celui qui, quelques années plus tard, allait nous perdre et transformer Alger en un gigantesque navire en perdition». (*La Bataille d'Alger* - Édition Casbah - Tome 3 - page 205).* Toutefois, pour montrer l'heureuse issue de la Révolution, le réalisateur était obligé d'insérer des séquences qui préfiguraient la victoire du peuple algérien. Ainsi, après l'assassinat d'Ali La Pointe et de ses compagnons, Pontecorvo enchaînera directement sur les manifestations du 11 Décembre 1960, magistralement reconstituées. Ces images grandioses et tragiques, accompagnées de youyous stridents des femmes et rythmés par le son des karkabous, sonnaient le glas de l'ère coloniale en Algérie. Mais en enjambant le cours de l'histoire, sans que rien ne se passe à l'écran de 1957 à 1960, nous avons l'impression que le réalisateur a brusquement interrompu la narration de son récit en mettant un point à sa phrase, sans l'avoir achevée. Pourtant, durant cette même période, malgré les nombreux assassinats et les arrestations massives de militants, d'autres Algériens s'étaient levés pour continuer le combat.

Toute guerre à son lot de drames et de tragédies. Toute perte humaine due à la cruauté des hommes ne peut susciter qu'indignation et révolte, a fortiori quand de simples citoyens sont les victimes d'une machine de guerre dont la seule devise est «la fin justifie les moyens».

Malheureusement, dans le film, pas une seule image sur les militants de la zone autonome sous la torture ni sur les exécutions sommaires de civils par les bourreaux du général Massu. Pourtant, ces actes abominables avaient soulevé à l'époque bien des protestations de la classe progressiste en France.

Curieusement, dans *La Bataille d'Alger*, en dehors de l'assassinat d'Ali La Pointe et de ses compagnons, le colonel Mathieu et ses soldats n'ont tué personne d'autre. Même la mort de Ramel et de *Si* Mourad est le fait de l'explosion de la bombe destinée à cet officier. Dans la réalité, ces deux héros, ainsi que le frère de Ramel et Zahia Hamitouche avaient soutenu un siège de trois heures à la rue Saint-Vincent-de-Paul, en Basse Casbah, avant de tomber sous un déluge de feu. (Ces détails sont repris du livre précité de Yacef Saâdi).

Par ce silence, Pontecorvo ne voulait-il pas nous faire croire que le style documentaire qu'il a choisi l'obligeait à garder une certaine neutralité vis-à-vis des événements qu'il relatait dans le film ? Ou plutôt ne voulait-il pas s'asseoir sur deux chaises en même temps, contenter les Algériens sans trop vexer les Français ? Certaines images du film nous poussent même à nous poser la question : vers quel camp penchait la sympathie du réalisateur ?

En effet, nous sommes perplexes lorsqu'à deux reprises la caméra est braquée sur la frimousse angélique d'un petit bambin de souche européenne qui savourait paisiblement une glace dans un café, où dans quelques minutes la vie lui serait ôtée par la déflagration d'une bombe déposée par une fidaïa. Effectivement, la présente de ce bambin en ce lieu réservé exclusivement aux adultes soulève bien des questions.

Le choix de la cafétéria de la rue Michelet et du Milk-Bar de la rue d'Isly par les responsables de la zone autonome n'était pas fortuit. Ces endroits, comme tant d'autres, étaient assidûment fréquentés par les jusqu'aux-boutistes de l'Algérie française. Ces extrémistes, qui, quelques années plus tard, constitueront le gros des effectifs de l'OAS, organisation criminelle qui de «décembre 1961 à juin 1962 aura commis 4 fois plus d'attentats qu'en a commis le FLN en 6 ans».

Pontecorvo, sous l'effet d'un objectivisme bourgeois, occultera virtuellement ces ultras en tant que force du mal et militants dans des organisations extrémistes qui s'opposeront systématiquement à toute évolution positive du conflit. En revanche, il filmera plusieurs gros plans de jeunes Européens venus dans ces lieux s'exalter aux rythmes des mélodies diffusées par les jukeboxes, exhibant des visages rayonnant de bonheur. Mais voilà que ce bonheur sera vite transformé en tragédie par les déflagrations des bombes. Comment le public pouvait-il alors, sous l'effet de ces images dures et pénibles, se rappeler que ces actions du FLN n'étaient qu'une riposte à un acte criminel commis quelques jours plus tôt en pleine Casbah ? D'ailleurs, pour atténuer l'effet horrible de cet attentat, qui a coûté la vie à plusieurs dizaines d'Algériens et a frappé dans leur sommeil des enfants aussi innocents que ce bambin européen, Pontecorvo filmera cet épisode en n'utilisant que ces plans d'ensemble et de demi-ensemble, technique qui consiste à faire presque disparaître un personnage pour accorder plutôt la priorité aux décors.

Par ailleurs, en présentant la tragédie de la rue de Thébes comme une simple constatation des faits, alors que les actions du FLN sont reproduites avec minutie et détails, mais sans le substrat politique qui les expliquerait, celles-ci prenaient dès lors l'apparence d'actes illégitimes, teintés même de cruauté. De ce déséquilibre dramaturgique est né un phénomène paradoxal : l'image de tortionnaires et de bourreaux des parachutistes du général Massu, vue à travers ce prisme déformant, s'est transformée en celle de sauveurs venus libérer la capitale et ses habitants. Quant à la guérilla menée par les militants de la zone autonome d'Alger, de par les méthodes utilisées, elle s'apparentait à une guerre injuste, dénuée de morale. Malgré les grandes qualités du film et les mérites de Gillo Pontecorvo, notamment celui d'avoir fait connaître davantage au monde une page de la guerre de Libération nationale, le réalisateur n'est pas parvenu à magnifier l'esprit de sacrifice et de patriotisme des Algériens, à restituer la vraie grandeur de la révolution, encore moins à dévoiler les causes qui furent à l'origine du soulèvement du 1er Novembre 1954. C'est là, à notre avis, que réside principalement la grande faiblesse de la plateforme idéelle du film.

Si l'on survolait les films coproduits par le CNCA puis l'ONCIC, force est de constater que la plupart ne représentaient aucun intérêt particulier pour l'Algérie. Certains se sont même avérés dommageables, tant au plan éthique que financier. C'est le cas de *Soleil Noir* réalisé en 1967 par Denys de la Patellière, coproduit par le CNCA et Comacico. Ce film raconte les aventures d'un trafiquant d'armes dans le Sud algérien. Il est étonnant qu'au moment où l'on s'attelait à la construction d'un Etat souverain, à la formation d'un «homme nouveau», imprégné des grands principes de notre révolution, le CNCA coproduise un film sans nul intérêt pour l'Algérie. D'ailleurs, la presse française l'avait jugé à l'époque comme «le meilleur navet de l'année» ; quant à la censure algérienne, elle lui avait tout simplement refusé le visa d'exploitation sur le territoire national.

En 1968 est sorti le film *Z* de Costa-Gavras, d'après le livre de Vassili Vassilikos, coproduit par l'ONCIC et Reggane Films (Paris). Cette œuvre cinématographique avait obtenu plusieurs distinctions internationales, dont l'Oscar du meilleur film étranger à Los Angeles en 1970. Son succès retentissant, il le doit au professionnalisme du metteur en scène et à l'actualité de son thème qui dénonçait et condamnait la violence politique et particulièrement le fascisme en Grèce où une junte militaire s'était emparée du pouvoir.

> Youcef Chahine fait partie de ce petit cercle de cinéastes égyptiens audacieux qui, durant les années 1950, font changer de décor au film arabe. De vulgaires mélodrames et films musicaux lancinants, ils passent aux films réalistes qui parlent des petites gens, des humbles, des malheureux, des paysans opprimés.

Cependant, malgré ses qualités indéniables, il n'est pas tout à fait sans reproche. Voilà ce qu'en pensait Guy Hennebelle : «*Z* donnait le sentiment que le peuple grec était un témoin muet devant la scène politique et que le destin du pays ne dépendait que de la partie qui se jouait entre quelques protagonistes singuliers.» (Guy Hennebelle *15 ans de cinéma mondial.* Edition CERF, Paris (1975).

Quant à un éventuel apport de ce film au développement du cinéma algérien, il nous semble que l'avis du journaliste Abdou B. est édifiant à ce sujet : «Le film *Z* a mobilisé tout le monde du cinéma pendant 3 mois, mobilisé de nombreux responsables et utilisé le budget annuel de la production nationale. De plus, le matériel de l'ONCIC ne suscitant pas la confiance des techniciens étrangers, ces derniers ont loué le nécessaire à des sociétés étrangères.» (Abdou B. revue *El-Djeïch*, décembre 1970).

Parmi les films coproduits par l'ONCIC, rares sont ceux que nous pouvons considérer comme des œuvres utiles pour le cinéma algérien. Dans la catégorie des expériences heureuses, nous pouvons citer le film de Michel Drach *Elise ou la vraie vie*, réalisé en 1970 d'après le roman de Claire Etcherelli, avec Marie-José Nat et Mohamed Chouikh dans les rôles principaux. Ce film, contrairement à d'autres, aborde un thème lié à l'Algérie, plus exactement à l'émigration algérienne durant la guerre de Libération nationale.

Elise ou la vraie vie raconte l'histoire d'une Bordelaise, Elise, qui monte à Paris pour tenter de ramener à la maison son frère Lucien. Malgré son insistance, celui-ci refuse de la suivre. Pour ramasser l'argent du billet retour, elle se fait embaucher à l'usine où Lucien travaillait. Dans les ateliers, où le travail à la chaîne faisait confondre voitures et êtres humains, elle découvre aussi le monde du racisme et les injustices dont était la cible les émigrés de la part de certains travailleurs français, mais notamment des responsables. Elle-même d'ailleurs ne tardera pas à devenir la risée de ces mêmes groupes pour avoir lié amitié avec Arezki, jeune Algérien émigré. Puis une série de malheurs s'abattent sur elle et la plongent dans le désarroi.

D'abord, son frère Lucien trouve la mort lors d'une manifestation. Ensuite, c'est Arezki qui est pris dans une rafle et disparaît sans plus jamais donner signe de vie. Désespérée et seule, Elise décide de rentrer à Bordeaux. Michel Drach, en réalisant ce film, voulait montrer à la fois le sort peu enviable des émigrés algériens en France et leur participation à la lutte pour l'indépendance.

Cependant, l'histoire d'Elise et de son amour pour Arezki ayant prédominé dans le film, l'œuvre a pris la tournure d'un mélodrame. Michel Drach donne tout de même l'impression d'être sceptique, aussi bien envers le problème algérien que les luttes des forces progressistes à l'intérieur même de la France. Tout en montrant la réalité amère que vivent les émigrés dans sa propre patrie, il scindra en deux camps bien distincts les travailleurs français et algériens. Entre eux, ces Français sont polis, affables et entretiennent des relations idylliques. Dès qu'ils sont face aux Algériens, ils n'hésitaient pas à déverser sur eux des flots d'injures. Comme la plupart de ces émigrés sont représentés sous un angle dégradant (alcooliques, agressifs...), le spectateur trouvera légitime le comportement des Français qui refusent de supporter autour d'eux ces «sous-hommes». Seul Arezki échappe à ces clichés. Pouvait-il en être autrement ? Il est bien le héros du film, l'amant d'Elise. Par conséquent, son personnage devait nécessairement répondre aux canons du mélodrame petit-bourgeois. Qui dans le film sympathise avec les Algériens ? Bien sûr, Lucien, un type fort douteux, un pseudo-révolutionnaire, un rêveur qui subissait plus qu'il n'agissait. A l'âge de 15 ans, il quitte l'école sans n'avoir rien fait de bon par la suite. Puis un jour, il décide d'aller vivre à Paris, abandonnant à Bordeaux son épouse et son bébé. Pour effectuer ce voyage et s'assurer quelques moyens d'existence durant les premiers jours, il vole à sa grand-mère qui l'a élevé avec sa sœur Elise ses rares bijoux.

A Paris, il se met en ménage avec une vulgaire maîtresse et tente de s'investir dans des activités syndicales. Mais ses camarades d'usine qui n'ignoraient rien de sa vie privée le rabrouaient chaque fois qu'il prenait la parole. Quelques mois plus tard, on apprend d'une manière inopinée qu'il est mort lors d'une manifestation, «une mort dérisoire pour une manifestation inutile». C'est ainsi que s'achève «la vie manquée» de Lucien que Michel Drach s'efforce de nous présenter comme un révolutionnaire-type.

Il est tout de même curieux de constater que le réalisateur, au lieu d'unifier les rangs des travailleurs pour mener un même combat contre les exploiteurs, a préféré les diviser en deux camps hostiles, sur la base d'un racisme primaire. Par ailleurs, la lutte des travailleurs algériens pour leur indépendance, qui sert de toile de fond dans le film, se réduit à quelques bribes de phrases et à un meeting dans une salle quasiment vide.

Quant au militantisme d'Arezki, censé représenter l'émigration algérienne engagée dans le combat libérateur, il n'a pas eu la place qu'il mérite, il est à peine évoqué. Hélas, les bonnes intentions de Michel Drach sont restées derrière l'écran, étouffées par l'histoire prédominante de la pauvre Elise qui se heurtait tout au long du film à la «vraie vie». En dehors des critères classiques qui peuvent servir de base à des accords de coproduction, d'autres moins conventionnels peuvent être à l'origine d'une telle collaboration. Il s'agit notamment de raisons humanitaires. C'est le cas du célèbre metteur en scène japonais Akira Kurosawa.

> En 1962, le secteur de la culture, qui se trouvait le plus en difficulté, était bien celui du 7e art. En effet, l'Algérie était totalement dépourvue de moyens de production. Elle ne possédait ni studios de tournage, à l'exception de ceux exigus de la RTA, ni de laboratoires pour le traitement de la pellicule, ni de salles de montage et de mixage, ni d'auditorium. Quant aux réalisateurs et techniciens en mesure de participer à la création d'une œuvre cinématographique, ils se comptaient sur les doigts d'une seule main. Hélas, peu de choses ont évolué depuis.

L'auteur des films cultes *Rashomon* (1950) et *Les Sept samouraïs* (1954), suite à plusieurs échecs dont celui de *Dodes' Caden* (1970), a tenté de mettre fin à ses jours. Cet acte de désespoir ne laissa pas indifférent le metteur en scène soviétique Serge Guerassimov, auteur du célèbre film *Le don paisible* réalisé en 1959, d'après le roman de Michaël Cholokhov.

(Suite en page 10)