Passé glorieux contre mémoire interdite : deux cinémas algériens antagonistes

Salima Tenfiche

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/2024>

DOI : 10.4000/elh.2024

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 213-219

ISBN : 978-2-271-12967-3

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Salima Tenfiche, « Passé glorieux contre mémoire interdite : deux cinémas algériens antagonistes », *Écrire l'histoire* [En ligne], 19 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 16 février 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/elh/2024> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.2024>

Passé glorieux contre mémoire interdite : deux cinémas algériens antagonistes

« L'histoire de l'Algérie, particulièrement celle de la guerre de libération, ne doit pas être consacrée aux vivants, mais doit glorifier les morts. »

Houari Boumédiène¹

Glorifier les morts : la tâche du cinéma soutenu par l'État algérien

Depuis le retour à la paix, l'État algérien se ressaisit du cinéma, qu'il avait délaissé à partir de la crise économique des années 1980 puis durant les événements de la « décennie noire » (1992-2003), pour en faire un instrument de propagande. Il réinvestit ainsi l'histoire du pays en remettant à l'honneur la résistance au colonialisme. Afin de recouvrir la mémoire douloureuse de la guerre civile par une séquence du récit national tout aussi douloureuse mais glorieuse, le ministère de la Culture et le ministère des *Moudjahidine*² consacrent

chaque année des millions de dollars à la production cinématographique³. À l'exception du film de Lofti Bouchouchi *Le Puits* (2016), à la gloire d'un village mobilisé contre l'armée française, il s'agit de *biopics*, de films historiques consacrés à la vie et aux exploits de grandes figures de l'histoire algérienne. *Arezki, l'indigène* (Djamel Bendeddouche, 2007) et *Fadhma N'Soumer* (Belkacem Hadjadj, 2013) rendent hommage à deux héros du XIX^e siècle opposés à la conquête française ; tous les autres films de la propagande étatique s'attachent à des héros

de la révolution algérienne. *Mostefa Ben Boulaïd* (Ahmed Rachedi, 2009) célèbre la mémoire de l'un des fondateurs du Front de libération nationale (FLN). *Zabana !* (Saïd Ould-Khelifa, 2012) rend hommage au premier indépendantiste algérien guillotiné par la France. *Krim Belkacem* (Ahmed Rachedi, 2012) est consacré à l'un des chefs historiques du FLN durant la guerre. *Lotfi* (Ahmed Rachedi, 2014) rappelle le sacrifice du jeune colonel de l'Armée de libération nationale Benali Boudghène, dit Lotfi. *Opération Maillot* (Okacha Touita, 2015) revient sur l'engagement anticolonialiste du jeune déserteur pied-noir Henri Maillot, militant du Parti communiste algérien.

Ce cinéma de glorification post-guerre civile se distingue à plusieurs égards du cinéma de l'Indépendance. Il introduit en effet des modifications dans l'écriture du récit national officiel que les travaux de l'historienne Lydia Aït-Saadi consacrés aux réformes des manuels scolaires d'histoire de 1962 à 2008 nous permettent de mieux comprendre⁴.

D'une part, à l'exception de *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966), les films du cinéma *moudjahid* mettaient en scène des personnages fictifs, tels le paysan Ahmed dans *Chronique des années de braise* (Mohammed Lakhdar-Hamina, 1975), le combattant Ali dans *L'Opium et le Bâton* (Ahmed Rachedi, 1971), ou encore la mère et son fils dans *Le Vent des Aurès* (Mohammed Lakhdar-Hamina, 1966), et non des grandes figures historiques du pays, comme le fait désormais le cinéma hagiographique. Jusqu'ici, conformément au slogan indépendantiste « un seul héros, le Peuple », l'histoire officielle avait présenté la révolution algérienne comme le produit de l'insurrection unanime du peuple algérien, tout entier réuni

Lotfi d'Ahmed Rachedi, 2014

sous la bannière du FLN. Or, comme l'explique Lydia Aït-Saadi, les manuels scolaires d'histoire introduisent depuis les années 1990 des héros singuliers dans le récit national officiel. C'est sans doute la raison pour laquelle le cinéma de propagande se consacre aujourd'hui aux « Martyrs de la Révolution » que sont Mostefa Ben Boulaïd, Ahmed Zabana, Krim Belkacem ou encore le colonel Lotfi. En effet, comme l'indique la loi du 17 février 2011 relative à la cinématographie, autant le « comité de lecture⁵ », chargé de sélectionner les scénarios qui recevront un financement public, que la « commission de visionnage des films⁶ », qui attribue les visas d'exploitation, comptent parmi leurs membres des « experts et personnalités connus pour leur compétence dans le domaine [...] de l'histoire⁷ ». Or les mêmes « experts et personnalités », soigneusement désignés par l'État, sont également chargés de la rédaction des manuels scolaires d'histoire. Par ailleurs, Lydia Aït-Saadi constate que le récit national prend désormais la forme d'une « histoire-batailles » qui se présente comme une longue lutte ininterrompue contre l'envahisseur français de 1830 à 1962 – ce qui nous permet ainsi de comprendre l'émergence au cinéma de personnages historiques du xix^e siècle tels Lalla Fadhma N'Soumer (1830-1863) ou Arezki El Bachir (1857-1895).

D'autre part, ce nouveau cinéma étatique témoigne de la reconnaissance

depuis quelques années de la composante berbère de l'identité nationale – jusqu'ici réduite à sa dimension arabo-musulmane – à travers la production en version originale kabyle sous-titrée en arabe d'*Arezki, l'indigène* (Djamel Bendeddouche, 2007) et de *Fadhma N'Soumer* (Belkacem Hadjadj, 2013), deux *biopics* consacrés à des héros kabyles. La mention de l'identité berbère de combattants ou de chefs historiques du FLN dans ces films, ainsi que le doublage en kabyle, entrepris en 2018, de *L'Opium et le Bâton* (Ahmed Rachedi, 1971), dont la version originale était en arabe, participent de cette même politique d'infléchissement du récit national destinée à reconstruire la cohésion sociale interculturelle.

En outre, le rôle des femmes dans l'histoire de la résistance algérienne est désormais évoqué. *Fadhma N'Soumer* (Belkacem Hadjadj, 2013) célèbre une figure féminine de la résistance. Dans *Le Puits* (Lotfi Bouchouchi, 2016), les martyrs de la révolution qui occupent les premiers rôles sont des femmes qui se sacrifient pour apporter de l'eau à la communauté assiégée par l'armée française.

En revanche, à l'instar du cinéma *moudjahid* de l'Indépendance, ces films

de propagande sont à nouveau destinés à légitimer le FLN, toujours au pouvoir à ce jour, et à fédérer la nation meurtrie. Or, dans le cas de la guerre civile, le lien social a été saccagé par des enfants de la patrie (les islamistes armés) et non par un ennemi étranger (la puissance coloniale), contre lequel l'unité nationale pourrait se reconstruire et se renforcer. C'est sans doute la raison pour laquelle, contrairement à leurs aînés de l'Indépendance, les films de propagande actuels ne rencontrent aucun succès auprès des spectateurs algériens⁸, qui, lassés de ces tentatives renouvelées de mystification nationale, leur préfèrent les dernières productions hollywoodiennes. En effet, les violences fratricides de la « décennie noire » ont mis fin aux illusions de l'Indépendance d'une Algérie unie derrière le FLN, progressiste et cheffe de file du tiers-monde. Partageant le constat du grand public et refusant l'instrumentalisation de son histoire par un pouvoir qu'elle juge illégitime, l'ancienne *moudjahida* Djamila Bouhired s'est publiquement opposée en juin 2017 au tournage du *biopic* que le réalisateur Ahmed Rachedi comptait lui consacrer, soixante ans après la sortie du film de Youcef Chahine *Djamila l'Algérienne* (1958).

Se consacrer aux vivants : le cinéma algérien financé et diffusé à l'étranger

Parallèlement aux épopées étatiques qui se réfugient dans le passé glorieux de la nation, un cinéma algérien « consacré aux vivants » voit lui aussi le jour en Algérie depuis la fin de la guerre civile.

Aux antipodes du cinéma de glorification nationale, ce cinéma, ancré dans le temps présent, ose se confronter aux réalités sociales de l'Algérie contemporaine : fracture sociale, chômage de

masse, conservatisme religieux, absence de libertés individuelles, défaillances de la justice et de la démocratie. Ces films, que nous qualifierons de « cinéma de la désillusion », mettent en scène des personnages ordinaires, meurtris et égarés, des antihéros fragiles et impuissants. Lorsqu'ils ne cherchent pas à fuir le pays, ces personnages désabusés passent plus de temps à discuter ou à rester en silence qu'à agir. Loin du fier *moudjahid* bravant la torture et sacrifiant sa vie pour l'indépendance de sa patrie, le protagoniste récurrent est ici le *harraga* (émigré clandestin) prêt à tout pour quitter un pays n'offrant aucune perspective d'avenir à une jeunesse qui constitue plus de la moitié de la population. Pour Kamel dans *Rome plutôt que vous* (Tariq Teguia, 2006), Youcef dans *Dans ma tête un rond-point* (Hassen Ferhani, 2015) ou Amal dans *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017), l'exil constitue la seule alternative au suicide, pour ne pas finir comme ce jeune qui se donne la mort dans sa misérable chambre dans *Harragas* (Merzak Allouache, 2009), comme ce paysan pendu à un arbre dans la campagne pourtant verdoyante dans *Inland* (Tariq Teguia, 2008), ou encore comme cette voisine maltraitée qui se jette de l'une des *Terrasses* (2013) de Merzak Allouache.

Contrairement aux paysages naturels et intacts où se déroulent les épopées des fiers maquisards, ou aux riches salons qui accueillent les réunions clandestines des chefs du FLN dans le cinéma de propagande, les décors du « cinéma de la désillusion » construisent une tout autre représentation de l'Algérie, celle d'un pays en ruine⁹. Dans ces films, les décors naturels ne sont pas de splendides montagnes, de luxuriantes forêts ou de sinueuses rivières, mais des

terrains vagues, des chantiers abandonnés ou des décharges à ciel ouvert. Quant aux décors intérieurs, il s'agit de lieux désertés, de bâtiments délabrés ou d'espaces sombres et insalubres qui concourent à modeler l'image d'un territoire algérien dévasté. Ainsi, la gare est déserte quand Malek attend le train dans *Inland* (Tariq Teguia, 2008) ; les ouvriers misérables vivent au sein même des abattoirs d'Alger dans des conditions d'hygiène déplorables dans le documentaire *Dans ma tête un rond-point* (Hassen Ferhani, 2015) ; les jeunes du film *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017) n'ont pas d'autre lieu de socialisation qu'une cave miteuse transformée en salon de tatouage.

Symbole d'un pays laissé à l'abandon et d'une société en état de sidération, la panne est générale dans le court-métrage *Mollement un samedi matin* (Sofia Djama, 2012). Dans le hall décati de son immeuble, tandis que l'ascenseur est encore en panne, Myassa échappe à une tentative de viol grâce à la panne sexuelle de son agresseur. Une fois rentrée chez elle, elle ne peut pas se laver de l'agression à cause d'une panne d'eau.

Contrairement au cinéma de propagande, assujetti à l'injonction officielle de taire le passé récent et douloureux de la « tragédie nationale », ces films prennent en charge la mémoire interdite de la guerre civile et ses séquelles dans la société algérienne. Dans *Le Repenti* (2012), Merzak Allouache remet en cause la Charte pour la paix et la réconciliation nationale de 2005, qui amnistie les terroristes repentis. En l'absence de justice et de reconnaissance des crimes commis, une réconciliation entre victimes ou témoins des massacres et anciens bourreaux est-elle réellement possible ? C'est

la question que pose ce drame, dans lequel un ancien terroriste propose de révéler à un père endeuillé, contre une forte somme d'argent, l'emplacement de la dépouille de son enfant que le « repent » et son groupe islamiste ont égorgé quelques années plus tôt. Dans le documentaire *Atlal* (2016), Djamel Kerkar recueille les souvenirs d'un adolescent désenchanté et d'un ancien soldat, tous deux encore traumatisés par les horreurs dont ils ont été témoins durant la « décennie noire ».

Quand la guerre civile n'est pas le cœur de l'intrigue, ses fantômes hantent néanmoins tous les films du « cinéma de la désillusion ». Dans *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017), qui décrit la fracture entre une bourgeoisie algéroise désabusée et une jeunesse populaire en quête identitaire, la jeune Feriel prend soin de dissimuler chaque jour la cicatrice qu'elle porte à la gorge, séquelle de l'attaque terroriste qu'elle a subie et au cours de laquelle sa mère est morte égorgée. Dans *Inland* (Tariq Teguia, 2008), Malek est un topographe envoyé en mission dans une zone reculée de l'Ouest algérien pour remplacer un collègue assassiné par des terroristes. Lorsqu'il entre dans la cabane où vivait le collègue, il découvre un mur maculé de sang, qu'il nettoie avec insistance, seul et en silence, jusqu'à effacer les traces laissées par ce crime. Mais tout au long du film, les images de murs balafrés, de surfaces griffées ou de sols creusés, qui évoquent les traces de sang sur le mur de la cabane, nous rappellent sans cesse que les séquelles du terrorisme islamiste sont encore partout présentes dans le pays. Dans *Les Terrasses* (Merzak Allouache, 2013), une femme reniée par sa famille parce qu'elle a été violée par des islamistes et l'enfant issu de ce crime

impuni sont recueillis sur une terrasse par une vieille femme sans ressources. Dans *En attendant les hirondelles* (Karim Moussaoui, 2017), on retrouve ce même personnage de femme violée, emblématique de l'impunité des crimes instaurée légalement par les lois sur l'amnistie. Ici, la victime est recueillie avec son enfant autiste par un bon Samaritain qui vit dans un bidonville. Témoin du viol de la mère, un médecin tente de soigner l'enfant par la parole, seul remède permettant la reconstruction d'une cohésion sociale déchirée.

Les Bienheureux de Sofia Djama, 2017

Contrairement aux épopées étatiques, généreusement financées par l'État et diffusées à la télévision et dans les salles du pays lors des fêtes nationales de commémoration de la révolution, les films du « cinéma de la désillusion » ne reçoivent que très peu de soutien financier de la part des institutions algériennes et ne sont pas diffusés dans le pays. Les cinéastes qui mettent à mal la propagande étatique sont contraints de se tourner vers les industries cinématographiques et les marchés étrangers (Europe, Canada, Qatar ou Émirats arabes unis), notamment français.

Ce sont ces films, dénigrés par le pouvoir – lorsqu'ils ne sont pas censurés¹⁰ –, qui replacent pourtant le cinéma algérien sur la scène internationale depuis quelques années. *Rome plutôt que vous*

(Tariq Teguia, 2007) a été sélectionné à la Mostra de Venise. *Inland* (Tariq Teguia, 2008) a remporté le prix FIPRESCI de la Mostra de Venise. *Révolution Zendj* (Tariq Teguia, 2013) a obtenu le grand prix du Festival de Belfort. En 2015, le Centre Georges-Pompidou a consacré une rétrospective à Teguia. Les documentaires *Dans ma tête un rond-point* (Hassen Ferhani, 2015) et *Atlal* (Djamel Kerkar, 2016) ont remporté le premier prix du FIDMarseille, à tour de rôle. *En attendant les hirondelles* (Karim Moussaoui, 2017) a été retenu dans la sélection « Un certain regard » du Festival de Cannes. Quant au film *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017), il a obtenu trois récompenses à la Mostra de Venise.

Ces films transnationaux qui circulent en France (en salles, à la télévision, en DVD ou en VOD) ne sont pas accessibles en Algérie en dehors de rares projections ponctuelles en festivals. Seule leur diffusion par les télévisions étrangères permet au public algérien d'y avoir accès par Internet ou via les antennes paraboliques qui émaillent les façades des immeubles du pays. Ce fut le cas par exemple pour *Mollement un samedi matin* (Sofia Djama, 2012), *Les Jours d'avant* (Karim Moussaoui, 2013) ou encore *Kindil* (Damien Ounouri, 2016), des films diffusés sur Arte et que les spectateurs ont ainsi pu découvrir en Algérie.

*
* *

En s'inscrivant dans un cadre de production et de diffusion transnational, les cinéastes de la désillusion s'affranchissent des règles et du contrôle imposés par l'État, pour mieux déconstruire le récit officiel, tandis que, quarante ans après la mort de Houari Boumédiène, l'injonction de « glorifier les morts » continue de s'appliquer aux épopées étatiques qui réinvestissent la mémoire de la guerre d'indépendance. Or, dans un pays où la grande majorité de la population n'a pas connu la guerre, le capital symbolique de la révolution ne suffit plus pour légitimer le FLN, toujours au pouvoir depuis 1962. En atteste l'actualité algérienne. Depuis le 22 février 2019, la décision d'Abdelaziz Bouteflika de se présenter à l'élection présidentielle pour un cinquième mandat a donné lieu à un

soulèvement populaire inédit depuis l'Indépendance. Chaque vendredi depuis cette date, des millions d'Algériens se rassemblent dans les rues des grandes villes pour protester contre le régime et pour revendiquer le renouvellement intégral de l'appareil politique en place, le départ définitif du FLN et l'instauration d'une Deuxième République dans laquelle seront garanties les libertés individuelles et démocratiques.

Dans ces conditions, le cinéma de la désillusion, qui donne à voir la société algérienne telle qu'elle est et contribue ainsi à écrire une autre histoire de l'Algérie, semble clairement annonciateur du processus démocratique qui a vu récemment les Algériens se ressaisir de l'espace public et du droit à la parole, confisqués jusqu'ici par le FLN.

Notes

- 1 Déclaration de Houari Boumédiène, *Majallat et-Tarikh*, n° 2, nov. 1975. Arrivé au pouvoir après le coup d'État contre Ahmed Ben Bella en juin 1965, Houari Boumédiène, chef de l'Armée de libération nationale (ALN) pendant la guerre de libération, dirige l'Algérie jusqu'à sa mort en 1978.
- 2 Contrairement au ministère français des Anciens Combattants, il s'agit ici d'un ministère des « Combattants », très influent dans la société algérienne et dans la vie culturelle du pays.
- 3 Chacun des films cités ci-après a coûté aux alentours de 1,5 million de dollars. Le budget de *Zabana !* (2012) s'élève par exemple à 1,3 million de dollars, soit 150 millions de dinars algériens.
- 4 Voir Lydia AÏT-SAAD, *La Nation algérienne à travers les manuels scolaires d'histoire algériens (1962-2008)*, thèse dirigée par Benjamin Stora, Paris, INALCO, soutenue en 2010 ; *id.*, « L'histoire nationale algérienne à travers ses manuels scolaires d'histoire », dans Benoît FALAIZE, Charles HEIMBERG, Olivier LOUBES (dir.), *L'École et la Nation. Actes du séminaire scientifique international. Lyon, Barcelone, Paris, 2010*, ENS Éditions, 2013, p. 445-453, DOI : 10.4000/books.enseditions.2417.
- 5 Décret exécutif n° 12-91 du 28 février 2012 fixant les modalités d'attribution de l'aide publique à la cinématographie et déterminant les modalités de création, la composition, l'organisation, le fonctionnement et le renouvellement du comité de lecture et d'aide à la cinématographie.
- 6 Décret exécutif n° 13-277 du 29 juillet 2013 fixant la composition, les missions et le fonctionnement de la commission de visionnage des films.
- 7 Décrets exécutifs n°s 12-91 du 28 février 2012, article 4, et 13-277 du 29 juillet 2013, article 3.
- 8 Du moins auprès des spectateurs algérois que nous avons interrogés lors d'une enquête réalisée en Algérie en février-mars 2018 dans les salles et les vidéoclubs de la capitale. Voir Salima TENFICHE, « *Watch me if you can!* Un cinéma algérien en quête de diffusion et de réception », dans Françoise NAUDILLON (dir.), *Distribution, diffusion et réception des cinémas d'Afrique et du Levant. Actes du colloque*, Montréal, Presses de l'université Concordia, à paraître.
- 9 Djamel Kerkar intitule d'ailleurs son documentaire de 2016 consacré à la mémoire de la guerre civile *Atlal*, ce qui signifie « ruine » en arabe.
- 10 *Vote off* (Fayçal Hammoum, 2016), un documentaire sur l'élection présidentielle de 2014, a été interdit de diffusion pour « atteinte aux symboles de l'État et de sa souveraineté ». Il en est allé de même pour le documentaire *Fragments de rêves* (Bahia Bencheikh, 2018) qui donne la parole à des militants et des opposants politiques au régime de Bouteflika. *Contre-pouvoirs* (Malek Bensmaïl, 2015), un documentaire sur la rédaction du journal francophone *El Watan*, premier quotidien d'opposition du pays, n'a toujours pas reçu de visa d'exploitation. La censure s'abat également sur des films étatiques : le réalisateur de *Larbi Ben M'hidi* (Bachir Derraïs, 2018) a été sommé de tourner à nouveau des scènes qui ne convenaient pas à la vision historique de la commission de visionnage du ministère des *Moudjahidines*, qui avait pourtant validé et financé la réalisation du film.