



**Un exemple original  
de cinéma  
révolutionnaire**

**(Patrick DUVAL)**

**LE CINÉMA ALGÉRIEN**

Une remarquable rétrospective de dix ans de cinéma algérien a été organisée par la cinémathèque algérienne sous l'égide de l'Association France-Algérie à la cinémathèque française (Palais de Chaillot) entre le 21 mars et le 16 avril 1973. Cette manifestation était d'autant mieux venue que si l'on excepte trois longs métrages (1), les distributeurs français (2) ont ignoré jusqu'ici la production algérienne. Ce boycottage de fait s'inscrit dans un contexte plus général d'ostracisme à l'encontre de tous les cinémas qui ne sont pas occidentaux (3).

Ostracisme d'autant plus ridicule que depuis 1960 l'impérialisme hollywoodien est battu en brèche par un mouvement multiforme de cinémas appelés jeunes ou nouveaux qui ont surgi, tels des brûlots, un peu partout à travers la planète. Arrêtons-nous un instant sur ce phénomène car un préambule est nécessaire si l'on veut comprendre certains aspects de l'éclosion du cinéma algérien.

## L'IMPERIALISME HOLLYWOODIEN

L'impérialisme hollywoodien, qu'est-ce à dire ?

On désigne par cette expression un double processus : économique et artistique.

A la suite de la seconde guerre mondiale, les Etats-Unis ont profité de leur puissance pour prendre (ou parachever) le contrôle de la distribution dans tous les pays non-socialistes. En 1945, les neuf grandes compagnies qui règnent à Hollywood créent une sorte de cartel : la M.P.E.A.A. (Motion Picture Export Association of America) qui présente une triple caractéristique :

— il dépend directement de la Maison Blanche et son président-directeur général a toujours été un homme politique paragouvernemental.

— il bénéficie d'une exemption au « Scherman Antitrust Act » (loi qui « interdit » précisément la formation de cartels), en vertu de l'« Export Trade Act » voté en 1918.

— il est le seul secteur de l'économie américaine habilité à discuter d'égal à égal avec les gouvernements étrangers.

Ces messieurs de la M.P.E.A.A. ont décidé à leur convenance que tous les pays du prétendu monde libre devaient consacrer 60 % au moins du temps global de projection à des films made in USA. Ceci pour deux raisons : *une raison économique* (le marché américain n'est plus suffisant pour amortir les coûteuses pro-

ductions hollywoodiennes) et surtout *une raison politique* (un président des Etats-Unis a reconnu un jour cyniquement que le cinéma constituait pour son gouvernement l'équivalent d'un cinquième bureau : celui de l'action psychologique. « Nos films, a-t-il dit, doivent nous permettre de diffuser l'américan way of life, le mode de vie américain »).

Dans cette perspective on peut dire que le premier grand coup contre cet impérialisme hollywoodien a été porté par la Chine quand elle est devenue socialiste en 1949 : plusieurs centaines de millions d'hommes se sont trouvés de ce fait soustraits à ce véritable opium des peuples.

Dans le reste du monde non-socialiste, le cinéma américain s'est installé en maître absolu entre 1945 et 1960. Il a colonisé (le mot n'est pas trop fort) en particulier les cinémas ouest-européens qui constituaient pour lui un marché de choix. Aujourd'hui nombre de films présentés sous des étiquettes françaises, ouest-allemandes, anglaises, italiennes, etc, sont en réalité des films produits par des capitaux U.S. A côté d'Hollywood en Californie, il existe un Hollywood sur Tamise, un Hollywood sur Tibre et un Hollywood sur Seine...

Donc, non contents de prendre le contrôle de la distribution des films dans la majeure partie du monde, les Etats-Unis ont entrepris de s'assurer une mainmise sur la production. De la sorte, ils disposent non seulement d'un formidable empire économique mais aussi d'un incomparable instrument de propagande et d'américanisation des esprits.

Etant parvenus à imposer à des centaines de millions de spectateurs quelques types de « héros » (comme le cowboy, le flic ou le truand, selon les cas, le GI's) et quelques genres bien définis (comme le western, le thriller et d'une manière générale le film d'action interprété par des personnages robustes à la morale élémentaire), ils se sont mis, notamment par l'entremise de leurs capitaux, à intoxiquer le cerveau des cinéastes amenés insensiblement par une sorte de persuasion clandestine à recourir pour s'exprimer sur l'écran à des modes de penser et de filmer largement inspirés par les « modèles » américains. Les types les plus caractéristiques de cette conta-

(1) Ces trois longs métrages sont « Le vent des Aures », « La bataille d'Alger » et « Décembre »

(2) Il est à noter à ce propos que neuf firmes américaines assurent la moitié des opérations et du chiffre d'affaires de la distribution des films en France...

(3) Les cinémas de certains petits pays occidentaux souffrent aussi de cet ostracisme.

gion idéologique et artistique sont en Italie ce qu'il est convenu d'appeler le « western-spaghetti » et en France « la série Z » (ainsi dénommée parce qu'inaugurée avec le film « Z » de Costa Gavras).

## L'OPIUM DES PEUPLES

Le grand documentariste soviétique Dziga Vertov avait prévu ce phénomène, au moins en grande partie, quand il écrivait en 1920 :

*« La caméra n'a pas eu de chance. Elle a été inventée alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital. La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'utiliser ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires ou, plus exactement, pour détourner l'attention des travailleurs de leur objectif fondamental, la lutte contre leurs maîtres. Dans l'opium électrique des salles de cinéma, les prolétaires plus ou moins affamés et les chômeurs desserraient leurs poings de fer et, sans s'en apercevoir, se soumettaient à l'influence démoralisante du cinéma de leurs maîtres. Et les maîtres obligent la caméra à répandre les réalisations théâtrales (et les autres) où l'on voit les bourgeois aimer, souffrir, « s'occuper » de leurs ouvriers, où l'on voit ces êtres supérieurs, cette aristocratie, se différencier des êtres « inférieurs » que sont les ouvriers et les paysans... »*

*Le ciné-drame est l'opium du peuple. A bas les rois et les reines immortels de l'écran. Vivent les mortels ordinaires filmés dans la vie pendant leurs occupations habituelles. A bas les fables-scénarios bourgeois ! Vive la vie comme elle est. Le ciné-drame et la religion sont une armée mortelle entre les mains des capitalistes. Par la démonstration de notre quotidien révolutionnaire, nous arracherons ces armes des mains de l'ennemi. Le drame artistique actuel est un vestige du vieux monde. C'est une tentative pour couler notre réalité révolutionnaire dans des formes bourgeoises. »*

Peut-être à cause de ses excès, de ses exagérations (il refusait par principe le film à scénario, ne voulait que du cinéma documentaire), Dziga Vertov a été oublié pendant quelques dizaines d'années.

Mais on reconnaît maintenant que le renouveau qui a commencé de bousculer le cinéma hollywoodien (et ses succédanés) en 1960 doit beaucoup à Dziga Vertov. Cette année-là et durant celles qui ont suivi, on s'est aperçu en effet que les films de type hollywoodien (qu'ils soient américains ou de toute autre nationalité pour les raisons de contagion indiquées précédemment) travestissaient considéra-

blement la réalité. Les gens ne s'y sont pas trompés : ne dit-on pas de quelqu'un qui bluffe ou qui ment qu'il « fait du cinéma » ?

Il s'est donc trouvé à partir de 1960 un peu partout à travers le monde des cinéastes qui ont entrepris de décrasser le cinéma, de lui enlever ses fanfreluches et ses artifices. Se souvenant de la leçon de Brecht, un certain nombre s'efforcent aussi de « casser » le phénomène d'identification à des héros fallacieux issus des classes dites supérieures, phénomène qui rend les spectateurs dangereusement réceptifs au message idéologique d'Hollywood. Cette réaction qui partait d'une préoccupation juste n'est pas allé parfois, notamment en France, sans exagérations ni aberrations (par exemple chez un Jean-Luc Godard). Mais la tendance générale était positive : c'est ce qu'il convient de retenir.

## LA REVOLTE DES CINEMAS NATIONAUX

En rupture avec le cinéma hollywoodien sont donc apparus une série de cinémas dits nationaux parce qu'ils s'insurgeaient contre la dictature internationale du cinéma américain (et de ses alliés d'Europe de l'ouest notamment). Bien sûr chacun de ces cinémas est apparu dans des conditions particulières mais tous (ou presque) se caractérisent par des traits communs. Parmi les plus connus ou les plus célèbres de ces cinémas, citons le « cinéma novo » brésilien, le cinéma cubain, le cinéma argentin, le cinéma chilien, le cinéma vietnamien, le cinéma québécois, le cinéma suisse-romand, les cinémas arabes et africains, certains types de cinéma militant dans des pays comme la France et l'Italie (surtout après 1968) et même une certaine forme de cinéma radical américain.

Bien qu'il ne faille pas pousser la comparaison trop loin car les contextes sont fort dissemblables, ce mouvement présente quelques caractéristiques analogues à la révolution culturelle en Chine populaire dont on sait qu'elle a commencé par la critique d'une pièce de théâtre révisionniste.

Il s'agit de traquer l'idéologie bourgeoise qui est véhiculée par certaines formes d'expression.

Bien sûr tous ces cinémas ne sont pas tous parvenus à des résultats entièrement satisfaisants sur le plan politique (laissons de côté ici les considérations purement artistiques). Certains se sont même fourvoyés dans des formes de « contestation » mystificatrices ou encore, et surtout peut-être, dans la confu-

sion. C'est le cas par exemple du « cinéma novo » brésilien qui, avant d'être pratiquement assassiné par les fascistes au pouvoir à Rio s'était déjà bel et bien emberlificoté dans des contradictions dont les cinéastes originaires des classes moyennes ne parvenaient pas à se dépêtrer. Le cinéma québécois, toujours bien vivant cependant, n'arrive pas lui non plus à trouver une idéologie politique correcte et se perd parfois dans les méandres d'un cinéma-vérité complaisant et bavard. Ce cinéma-vérité est appelé de préférence maintenant « cinéma direct » : il consiste à refuser la fiction (conformément au programme de Vertov, nous y revoilà) et à filmer des gens ordinaires dans des activités ordinaires (remerci à Dziga Vertov).

● C'est le cinéaste argentin Fernando Solanas (auteur d'un film critiquable par son syncrétisme mais fort intéressant, surtout par sa démarche : « L'heure des brasiers ») qui a le mieux défini l'évolution du cinéma dans le monde depuis disons, 1945. Dans une sorte de manifeste intitulé « Vers un troisième cinéma », il distingue trois types de cinéma : le premier cinéma ou cinéma hollywoodien (qui peut être aussi bien américain, qu'indien ou égyptien ou turc ou grec ou de Hong-kong et d'ailleurs encore), cinéma mystificateur dont la fonction est d'endormir les spectateurs en leur racontant des histoires bien léchées, interprétées par des héros bien habillés, dans des décors luxueux (qui dira la fascination exercée par les grosses voitures dans les films américains sur des spectateurs dont le cadre de vie se situe dans un contexte sous-développé ?).

● Le second cinéma que Solanas appelle aussi « cinéma novo » (ou cinéma nouveau), ou « nouvelle vague », ou « cinéma d'auteur ». Il se caractérise par une volonté chez ses représentants de rompre avec le premier cinéma pour exprimer des préoccupations personnelles ou sociales imprégnées d'esprit de révolte. Imprégnées aussi d'un souci de promouvoir une culture nationale qui, principalement dans les pays de la zone des tempêtes, a été bafouée et piétinée par des pays occidentaux. Ce second cinéma, malgré ses apports positifs a eu tendance à s'enliser dans les sables mouvants du conflit de générations ou d'un nombrilisme petit-bourgeois. Dans certains cas (la nouvelle vague en France, le « free cinéma en Angleterre) il a aussi été récupéré par le jeu subtil des grosses compagnies américaines et ramené dans le giron du premier cinéma.

● Le troisième cinéma serait, selon Solanas toujours composé de films que l'on

pourrait appeler « d'incitation ». A la limite, les films ne seraient plus des spectacles mais des quasi-manifestations entrecoupées de débats. Bien que la définition de ce troisième cinéma reste floue chez Solanas (et en dépit du schématisme qu'entraîne toute classification), cette hiérarchisation des différents types de cinéma à travers le monde est très opérationnelle.

## ALGERIE : LA PERIODE DU CINEMA DE GUERRE

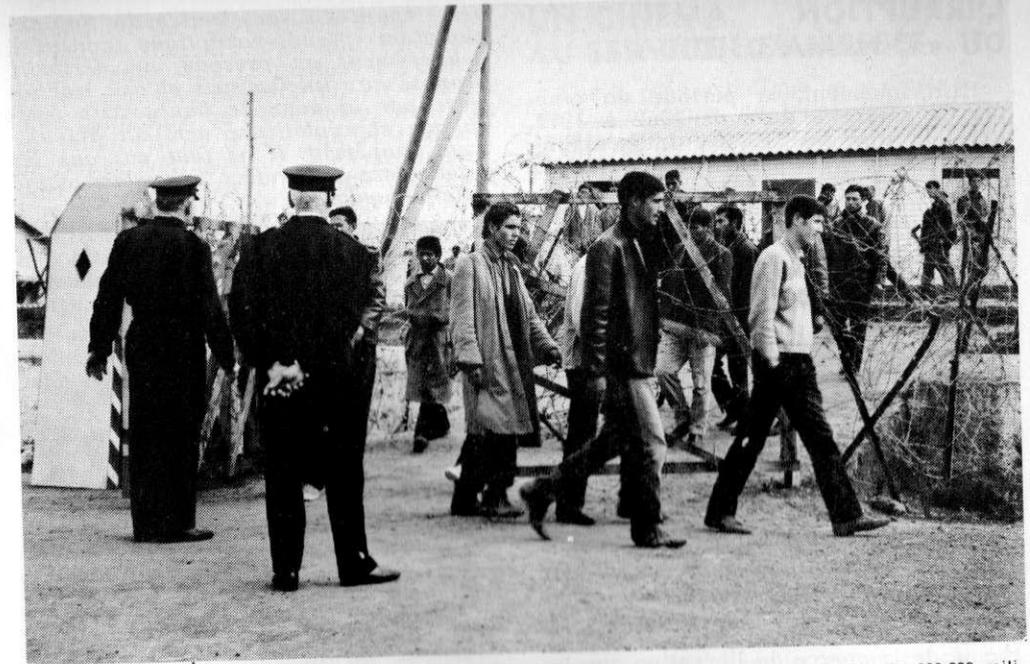
Elle nous permet en tous cas de jeter un regard éclairant sur le cinéma algérien qui est le plus dynamique des différents cinémas apparus dans les pays arabes et en Afrique ces derniers temps.

Surgi dans les djebels de l'Algérie en flammes, le cinéma algérien est né de deux séries d'éléments : d'une part, de la volonté de traduire à l'écran les grandes phases ou les grands traits d'une guerre de libération qui avait coûté un million de chouhada (martyrs) environ, d'autre part de la nationalisation dès 1963 de la totalité des 420 salles de cinéma (en 35 mm).

Grâce aux bénéfices ainsi réalisés et conservés sur le sol national, l'Algérie dispose de plusieurs milliards chaque année avec lesquels elle entreprend, entre autres choses, de financer des films.

Commence alors la période dite du film de guerre. Dans « L'aube des damnés », dont le titre fait allusion à Marx et à Fanon, Ahmed Rachedi entreprend de reconstituer la véritable histoire du continent africain, si souvent travestie par les historiens occidentaux. Dans son film suivant « L'opium et le bâton », il évoque en s'inspirant du roman de l'écrivain Mouloud Mammeri, la vie d'un village de Kabylie sous la férule colonialiste pendant la guerre, s'attachant à présenter l'Armée de Libération Nationale (ALN) comme une armée dans le plein sens du terme.

Mohamed Lakhdar-Hamina surprend l'opinion en réalisant « Le vent des Aurès » dans lequel il décrit le drame d'une mère à qui l'armée coloniale a pris son fils qui ravillait de nuit les « moudjahidines » (maquisards). Dans son film suivant, « Hassan le terroriste », il met en scène l'acteur populiste Rouiched (le De Funès algérien) qui devient en quelque sorte héros malgré lui. Enfin dans « Décembre », Lakhdar-Hamina soulève le problème de la torture pratiquée sur une grande échelle par Massu et autres fripouilles néo-nazies.



« La voie de Slim Riad » sur les conditions d'emprisonnement de 200 000 militaires pendant la guerre.

Le film le plus célèbre de la période du cinéma de guerre est sans doute « La bataille d'Alger », produit par Yacef Saadi et réalisé par un cinéaste italien, Gillo Pontecorvo.

Dans un film collectif, « L'enfer a dix ans » plusieurs réalisateurs (Abderrahmane Bouguermouh, Ghaoui Bendeddouche, Sid Ali Mazif, Amar Laskri et Youcef Akika) illustrent par divers petits faits la participation des enfants au combat libérateur.

Tewfik Farès dans « Les hors-la-loi », raconte les aventures (fictives mais inspirées par la réalité) de trois « bandits d'honneur » dans les montagnes de l'Aurès aux alentours de 1950 : pillant les riches pour nourrir les exploités.

Dans « La nuit a peur du soleil » Mustapha Badie s'attache à retracer, en trois heures et quart, la décennie qui a précédé l'indépendance. Dans son dernier quart d'heure, il stigmatise l'arrivisme des « martiens », ainsi dénommés parce qu'ils ont rallié le mouvement de libération en mars 1962 quand la victoire était acquise.

Dans « Une si jeune paix » Jacques Charby, un Français qui avait milité avec le FLN, évoque la difficulté de réadaptation des orphelins.

La plupart des films du cinéma de guerre sont d'excellente facture artis-

tique, à l'exception de tel ou tel mélodrame larmoyant, mais plusieurs d'entre eux restent très sommaires sur le plan politique. L'influence du cinéma américain fait qu'on abuse parfois des rebondissements dramatiques ou des effets spectaculaires au détriment de la réflexion proprement dite.

De l'avis de beaucoup, le film qui a le mieux échappé à ces défauts est « La voie », de Mohamed Slim Riad. Ancien prisonnier (il a passé six ans dans les géôles colonialistes), l'auteur retrace avec une maîtrise remarquable la lente marche d'écrevisse de de Gaulle, contraint par le FLN à abandonner d'abord sa ridicule proposition de « paix des braves » puis à accepter à contre-cœur d'autres concessions fondamentales avant de reconnaître enfin, de guerre lasse, le droit du peuple algérien à l'autodétermination. Le film nous montre comment les revirements successifs de de Gaulle poussaient en un suspense pénible la vie monotone des détenus d'un camp, soumis par ailleurs à toutes sortes de brimades, d'humiliations et de mauvais traitements. Paradoxalement, ce film qui est peut-être le moins « séduisant » (sur le plan des images et de la composition) des films du cinéma de guerre est indéniablement le plus juste du point de vue politique.

## L'IRRUPTION DU « CINEMA DJIDID »

Historiquement, la période du cinéma de guerre a duré de 1962 à 1971. Près de dix ans. Elle a indiscutablement donné à l'Algérie un cinéma de qualité, capable de supporter la comparaison avec la production internationale.

Cependant, son esthétique, ses formes d'expression, restaient hétéroclites. On ne distinguait pas vraiment une originalité dans la mise en scène, encore très influencée par des exemples étrangers. En particulier, la tentation du western, ou du film d'action, à l'américaine, guettait...

Derrière cette première génération (qui en outre abusait parfois des gros budgets, toujours le mauvais exemple américain !), d'autres cinéastes (légèrement plus jeunes, mais là n'est pas leur trait fondamental) faisaient remarquer que l'analyse politique de certains films laissait grandement à désirer. Ils déplorent aussi le monopole de fait du thème de la guerre de libération sur les scénarios. Ils demandaient la possibilité de tourner des films sur la réalité algérienne actuelle. Ils répétaient que la conquête de l'indépendance nationale n'était pas un but en soi, qu'il fallait aller de l'avant vers la libération économique et sociale. Mais alors que dans le domaine théâtral on assistait dès 1970 à une expérience aussi révolutionnaire que « *La situation de la femme en Algérie* » (cette pièce écrite et montée collectivement par des jeunes de la Jeunesse FLN proposait une analyse profonde de l'ensemble de la réalité sociale algérienne), le cinéma semblait se complaire dans un certain ronronnement.

Le film de guerre allait-il devenir une berceuse, à l'instar de ce qu'il est dans certains pays de l'Est européen, comme la Yougoslavie et l'Union soviétique (où on dit aux cinéastes de se pencher vers le passé afin de les détourner d'un présent où on préfère qu'ils ne mettent pas le nez) ? Un théoricien algérien, Mostefa Lacheraf, conseiller culturel du Président Boumediène, avait crié casse-cou en 1970 dans une conférence : « *L'héroïsme dans sa conception individuelle et fracassante et sa finalité souvent gratuite et romantique envahit de plus en plus la littérature maghrébine. Cette veine perpétue un nationalisme anachronique et détourne les gens des réalités nouvelles et du combat nécessaire en vue de transformer la société sur des bases concrètes, en dehors des mythes inhibiteurs et*

*des « épopées » sans lendemain. Son exploitation pseudo-patriotique constitue délibérément ou presque, un dérivatif proposé aux intellectuels et aux travailleurs par la nouvelle bourgeoisie marchande et exploiteuse vers un défoulement inopérant. Il ne faut pas que les romanciers se rendent coupables d'une telle manœuvre ».*

Il suffit de remplacer le mot « littérature » ou le mot « roman » par le mot « cinéma » et cet avertissement vaut aussi pour les réalisateurs.



« Le Charbonnier » de H. Bouamari.

## L'IMPORTANCE DE LA REVOLUTION AGRAIRE

C'est le déclenchement de la révolution agraire par le Président Boumediène (le décret a été signé le 8 novembre 1971) qui, de l'avis général, a permis au cinéma algérien d'entrer dans une nouvelle phase, baptisée « cinéma djidid » (c'est-à-dire « jeune cinéma »). Janvier 1972 : on demande aux cinéastes algériens de la télévision de tourner des films destinés à illustrer le dixième anniversaire de la

reconquête de l'indépendance sur le colonialisme français. C'est tout. Une vingtaine d'entre eux se mettent à l'œuvre. Sans qu'aucune pression ait été exercée d'en haut, sans qu'ils se soient non plus consultés, il se trouve qu'ils réalisent des longs métrages sur le même thème : la révolution agraire. Ils estiment en effet que la meilleure manière de fêter l'anniversaire était de soutenir avec force « la révolution agraire ». Il est à noter que plusieurs d'entre eux sont d'origine paysanne.

Rares sont les jeunes cinémas, les nouvelles vagues, qui surgissent avec une telle cohérence, avec un aussi grand nombre de films la première année.

Ce « cinéma djidid » paraît être une ébauche intéressante (et même davantage) de ce « troisième cinéma » dont il a été question plus haut. Ce qui frappe en effet dans tous les films, c'est la manière dont chaque auteur s'attache à se montrer didactique. Le nouveau cinéma algérien peut être cité comme le meilleur exemple actuel de « cinéma d'incitation ». Pour les réalisateurs, il s'agit moins de présenter un spectacle agréable à regarder et que l'on oublie au sortir de la projection que de fournir aux spectateurs des éléments qui lui permettent de participer à la « révolution agraire » en cours, ainsi qu'à ses équivalents dans le domaine industriel et culturel.

Par rapport aux films précédents, les films du « cinéma djidid » offrent deux caractéristiques :

— une réinterprétation de la guerre de libération nationale qu'il n'est pas question, bien évidemment, de jeter aux oubliettes. On continue de rappeler ces faits du passé, à exalter la grandeur du sacrifice des chouhada et à évoquer divers aspects du combat mais désormais l'indépendance n'est plus considérée comme ayant été une fin en soi, on montre qu'elle a été un jalon sur une route plus longue ;

— une analyse sociale fondée (au moins implicitement) sur la lutte des classes : tous les films sans exception stigmatisent les féodaux qui sont dénoncés comme ayant collaboré avec l'occupant et comme exploités du peuple. Certains attaquent en outre le phénomène bureaucratique. Quelques films insistent sur la nécessité de révolutionner le système juridique. Tout-à-fait dans l'optique gouvernementale, nombre de films déplorent en creux l'absence d'un Parti, le FLN, qui n'ayant pas été réorganisé n'a pas été, semble-t-il en mesure de jouer son rôle dans le processus de la « révolution agraire ».

## UN CINEMA AU SERVICE DES MASSES

Sur le plan artistique, le « cinéma djidid » présente de telles similitudes à travers les films qu'on peut légitimement parler d'une nouvelle « école ». On songe souvent aux grands films de l'âge d'or du cinéma soviétique (durant les années 20), bien qu'en général, à quelques exceptions près, les auteurs préfèrent l'individualisme (par exemple, évoquer la vie d'un individu dans son milieu immédiat) au lyrisme collectif (le mouvement des foules). Ce qu'il faut souligner, c'est que si influence il y a, elle est intelligemment assimilée et repensée en fonction du contexte algérien.

En quoi le « cinéma djidid » appartient-il au « troisième cinéma » tel que décrit précédemment ? Du premier cinéma, ou cinéma hollywoodien, il se distingue par son refus d'exalter des héros artificiels campés dans les décors luxueux d'un mode de vie bourgeois, par son refus aussi de recourir aux recettes éculées d'une mise en scène spectaculaire qui raconterait une action qui n'aurait rien à voir avec la vie réelle de tout un chacun. Du second cinéma, il se distingue par son refus de pratiquer un « cinéma d'auteurs », à la manière occidentale par exemple, où les fantasmes personnels du créateur conçu comme un petit génie délégué par le ciel sur la terre prennent généralement le pas sur l'exposé d'un message de valeur plus collective. Par son refus enfin de consacrer des kilomètres de pellicule à ressasser le « spleen existentiel », les délicieuses malaises, d'intellectuels qui se complaisent dans la mise en scène de leurs « déchirements subtils » et de leur vague-à-l'âme. Certes, il peut se faire que dans certains pays capitalistes occidentaux, ce genre de films exprime en fait un désarroi (mal traduit) provoqué par la politique anti-populaire de la bourgeoisie (ce fut le cas avec la « nouvelle vague » en France après 1958, par exemple). Mais si dans ces pays on est parfois obligé, faute de mieux, de se contenter de ces films individualistes, dans un pays comme l'Algérie il est heureux que les cinéastes aient d'emblée tous éliminé ce type d'inspiration pour se mettre réellement au service des plus larges masses.

C'est parce qu'il se conçoit comme un moyen et non une fin en soi que le « cinéma djidid » appartient à ce troisième cinéma qu'on espère voir se développer à travers la planète. En outre, les cinéastes algériens, tout en s'attachant à tourner des films didactiques, ne se considèrent pas comme supérieurs aux specta-

films qu'en quelque sorte ils enseignent. Ils tiennent tous à organiser des débats après les projections dans la mesure où c'est possible, afin de recueillir les avis du public et de corriger éventuellement leur style ou leur orientation s'ils s'aperçoivent qu'ils ne sont pas compris comme ils l'auraient voulu, s'ils s'aperçoivent aussi par exemple, qu'ils se sont éventuellement trompés.

Par ailleurs, si leur qualité artistique leur donne une valeur en soi, les films n'en sont pas moins élaborés en fonction des besoins immédiats de l'Algérie. La réalité sociale évoluant, d'autres films seront nécessaires à l'avenir. Les créateurs sont soucieux de rester au diapason de la vie des masses.

Parenthèse : il n'est pas exclu — sait-on jamais — que certains ultragauchistes plus vraisemblablement situés à l'extérieur du pays qu'à l'intérieur, partant d'une analyse prétendument marxiste, « démontrent » que ces nouveaux films algériens contiennent telle ou telle insuffisance. Une telle attitude serait ridicule : il est bien évident que tout le « cinéma djidid » n'est pas exempt d'éventuelles insuffisances mais ce qu'il faut voir c'est que ce cinéma fait franchir un grand pas en avant non seulement au cinéma algérien, non seulement aux cinémas arabes et africains, non seulement au cinéma dans la zone des tempêtes, mais encore au cinéma en général. Bien entendu, la critique française, sauf exceptions, ne s'en est pas encore aperçue mais cela n'a pas grande importance. Le racisme culturel lui bouche la vue ! On préfère se chicaner sur un film aussi insignifiant que « La grande bouffe » (que certains vont jusqu'à brandir comme le prototype d'un cinéma révolutionnaire !).

Si « Le charbonnier » de Mohamed Bouamari a été sélectionné par la Semaine de la Critique au récent festival de Cannes (manifestation plutôt parallèle qu'officielle), il n'y avait aucun film d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine en compétition, alors que selon des statistiques de l'UNESCO, ces trois continents ont produit en 1972 environ 70 % des films réalisés dans le monde.

Cette situation fondée sur un racisme diffus ne pourra pas durer. Le 25 octobre 1972, Huang Chen, alors ambassadeur de la République Populaire de Chine à Paris, déclarait à la 17<sup>e</sup> session de l'UNESCO :

*« Il est des impérialistes qui se vantent souvent de leur civilisation et tournent en dérision l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine en les qualifiant d'arrières. Ce*

*laisant, ils oublient que les peuples de ces trois continents ont derrière eux un passé glorieux et que la civilisation moderne de l'Occident a été enrichie dans une large mesure par leur sueur et par leur sang. Une fois affranchis du joug de l'asservissement impérialiste et devenus maîtres de leur destin, les peuples asiatiques, africains et latino-américains pourront à coup sûr faire briller d'un éclat encore plus vif leur culture nationale. »*

Il est intéressant de noter que si l'écllosion du cinéma algérien de la première phase (le cinéma de guerre) a été contemporaine de la nationalisation des salles de cinéma, l'écllosion du « cinéma djidid » a été, elle, contemporaine de la nationalisation de toutes les firmes étrangères, notamment américaines, de distribution. La M.P.E.A.A. a réagi en boycottant l'approvisionnement du marché algérien qui consommait chaque année 300 longs métrages U.S. nouveaux.

*« Dieu merci, lit-on dans l'hebdomadaire « Algérie-Actualité » du 12 mai 1973, il existe en Algérie une vigueur révolutionnaire qui a conduit à refuser l'intimidation (...) un décret a accordé le monopole de la distribution cinématographique à l'ONCIC et à l'OAA (4) ». Simultanément, la cinémathèque algérienne et les ciné-clubs travaillent à former un public nouveau, désintoxiqué du cinéma américain. C'est évidemment une tâche de longue haleine.*

A tous les pays (dont la France) qui se sont laissés coloniser par le cinéma made in USA, tant sur le plan de la sensibilité (les goûts des spectateurs) que sur le plan de la distribution (contrôle de la diffusion des films) et de la production (contrôle du financement), l'Algérie offre l'exemple d'une stratégie intelligente qui redonne peu à peu un cachet national et une orientation socialiste à l'ensemble des secteurs du cinéma.

Patrick DUVAL.

(4) O.N.C.I.C. : Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique. - O.A.A. : Office des Actualités Algériennes.