

Les films de Lamine Ammar-Khodja ou l'oscillation entre la « caméra-stylo » et la caméra-micro¹

Insaf MACHTA
Faculté des Sciences
Humaines et Sociales de Tunis

Nous sommes loin de ce temps où les cinéastes du monde arabe faisaient du peuple le principal acteur d'une révolution à venir ou désirée dans des fictions produites selon des modes destinées à asseoir des cinématographies nationales. La génération suivante, celle des années 80, s'étant entre autres inspirée du cinéma de la défaite et de l'autobiographie cinématographique à la Youssef Chahine, s'est démarquée de ce projet privilégiant une implication plus personnelle tout en restant dans des schémas de production habituels. Avec l'avènement du numérique, des projets encore plus personnels ont vu le jour avant même les mouvements de contestation qu'a connus la rue arabe². Les trois films de Lamine Ammar-Khodja dont la singularité est très appuyée et favorisée par la légèreté du dispositif, appartiennent à cette vague constituée par

¹ Cet article est en partie le fruit d'un débat sur le dernier film de Lamine Ammar-Khodja, *Sans cinéma*, projeté dans le cadre de l'atelier d'écriture sur le cinéma à la dernière session des Rencontres cinématographiques de Bizerte (du 3 au 7 août 2014) et d'un échange avec le cinéaste qui a lu le texte avant sa publication. Ma réflexion est redevable à Lamine Ammar-Khodja, à Amine Guerfali qui a interviewé le cinéaste dans le cadre de l'atelier, à Hajer Bouden, Ikbal Zalila, Tahar Chikhaoui et Jilani Saadi et aux jeunes participants ayant pris part au débat.

² Tahar CHIKHAOUI, « Behia et la réponse du peuple », *Cinémas arabes du XXI^e siècle, nouveaux territoires, nouveaux enjeux*, dir. Agnès de Victor, *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, décembre 2013, rmmm.revues.org/8152 consultée le 15/09/14.

des électrons libres qui se sont engagés dans des voies nouvelles à coup d'interrogations et d'expérimentations nées d'une interaction entre un dispositif que l'on considère comme un prolongement de soi¹ et une réalité.

De la mise en scène du retour commenté à l'immersion dans la parole des autres

Les films de Lamine Ammar-Khodja nous racontent la manière dont ils viennent au monde tout en l'interrogeant sans pour autant nous installer dans un univers où le cinéma serait le miroir de lui-même et du monde. Il en va ainsi notamment des deux premiers : *Demande à ton ombre* et *Chroniques équivoques* qui sont écrits à la première personne et où le cinéaste laisse libre cours à l'expression de ce que lui inspirent ses retours au pays, s'éloignant ainsi de toute prétention totalisante. Dans ces deux films écrits à la manière d'un journal de bord d'un retour qui assume son incomplétude et son décalage, de même que sa forme fragmentée et largement bricolée, le cinéaste nous dit des choses sur lui-même et sur le regard qu'il pose sur l'Algérie. Dans le troisième, *Sans cinéma (Bla cinéma)*, qui relève du cinéma direct, la caméra devient le réceptacle d'une parole, celle des autres, d'un autre semblable et différent à la fois, qui dit plus de choses sur la vie au pays que sur le cinéma, assumant parfaitement la négation qui est dans le titre. A la place de la parole du cinéaste qui est le fil conducteur du film et qui se déploie dans les deux chroniques du retour, il y a dans *Bla cinéma*, la parole de tous et de chacun dans laquelle on se perd et on se retrouve alternativement et dont les fils croisés, renoués et dénoués, composent la polyphonie du rêve et du désenchantement de l'individu et du pays. Cette polyphonie est essentiellement de l'ordre de l'écoute dans le dernier film : elle relève souvent de ce qui est filmé mais également de la manière dont il est donné à entendre et à voir. Dans les deux premiers films, en revanche, la polyphonie est plus complexe : elle correspond, à la faveur de la mise en scène d'un matériau hétéroclite, à un principe de composition général englobant des textes écrits et dits par le

¹ *Ibid.*

cinéaste, entrant en résonnance avec d'autres textes, mais également le visuel dans son interaction avec ce qui est écrit et ce qui est entendu (textes, musique, parole prise sur le vif, parole enregistrée faisant partie de la mémoire individuelle et collective).

Il y a aussi une continuité et une progression qui font que les films donnent l'impression de se générer les uns les autres. Avant le retour de *Demande à ton ombre*, il y avait un projet de film qui n'est pas celui qui a été réalisé en 2011. C'était le projet d'un film conçu comme « un gros collage sur Alger »¹ qui a été abandonné au profit de *Demande à ton ombre*. Pas vraiment abandonné à vrai dire puisque la ville d'Alger est le lieu du collage, lieu où on colle les fragments de sa mémoire de lecteur et de spectateur et lieu dont on colle les images qu'elles soient celles tournées par Lamine ou autres, issues de la mémoire cinématographique ou picturale, et puisque les trois films sont considérés par le cinéaste lui-même comme les volets d'une trilogie. Le lien entre les deux premiers est plus évident : mise en scène par endroits loufoque du retour au pays, même principe de composition : collage d'un texte qui correspond au commentaire du cinéaste et des images, et surtout ces rimes visuelles qu'on retrouve dans les deux films et notamment ces plans de Lamine au balcon filmés à contre-jour de manière à ce que le cinéaste apparaisse comme une ombre, ou alors ces plans des pieds de Lamine tournant en rond dans son appartement, plus fréquents à vrai dire dans *Demande à ton ombre*. Et entre *Chroniques équivoques* et *Bla cinema*, il y a l'affaire du micro qu'on voit au tout début du deuxième volet de la trilogie et dont l'image est accompagnée du leitmotiv sonore du film, la phrase dite par une voix anonyme : « Lamine, on voudrait que tu nous racontes ton été à Alger (...) que tu donnes la parole aux jeunes », phrase mise à distance dans le film : « Je crois qu'on ne devrait pas dire donner la parole. Moi, mis à part ma mère, personne ne m'a donné la parole » bien que le cinéaste donne la parole à un couple qui se cache et qui n'apparaît pas à l'image. Le vœu de la voix anonyme

¹ Interview inédite de Lamine Ammar-Khoudja menée par Amine Guerfali dans le cadre de l'atelier d'écriture sur le cinéma à la troisième session des Rencontres cinématographiques de Bizerte.

se réalise pleinement dans *Sans cinéma* puisque le film est fait de cette parole donnée et recueillie par Lamine, micro au poing, bien qu'il ne s'agisse pas uniquement de jeunes dans le dernier film. La caméra, présente dans *Demande à ton ombre* alternant avec le crayon et la page blanche, n'est plus dans le champ du troisième film et tout se passe comme si elle était remplacée par le micro. Le fait que le cinéaste soit aussi celui qui a travaillé le son de *Bla cinéma* est d'ailleurs loin d'être fortuit : on dirait qu'il avait décidé de prendre soin de cette parole jusqu'au bout. La mise en scène du dispositif dans le champ, différant d'un film à l'autre, est hautement significative : il y a comme une mise à l'épreuve du dispositif et une interrogation sur ce qu'il implique : donner la parole, filmer comme on écrit, se servir de la caméra pour écrire.

***Demande à ton ombre* : la contiguïté entre la caméra, le crayon et la page blanche et les archipels de l'image**

La mise en scène de l'acte d'écrire dans le premier *opus* de Lamine Ammar-Khodja a à voir aussi avec le mode de production du film. *Demande à ton ombre* est le plus solitaire des trois films. Solitaire dans le sens où le projet ayant fait l'objet d'un accord avec la production a été mis de côté, solitaire aussi parce que le film a été réalisé quasiment sans équipe technique, le cinéaste étant le seul maître à bord assumant dans le doute et l'indécision son statut d'auteur perplexe face à un changement désiré dans un pays en proie à l'immobilisme. Le cinéaste rentre à Alger début 2011 au moment où les émeutes éclatent. Il transporte dans ses bagages *Cahiers d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et met en quelque sorte en exergue ces lignes lues dès le générique : « J'arriverai lisse et jeune dans ce pays mien et je dirai à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies » Et venant, je me dirais à moi-même et surtout mon corps aussi bien que mon âme : « gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse ». Le début de la citation : « Partir... » omis dans la lecture est néanmoins inséré sous forme d'intertitre entre les

images suggérant de manière indicielle le départ et celles filmées dans l'appartement algérois et dont la bande son correspond à la lecture du texte de Césaire par le cinéaste. C'est sous ce haut patronage littéraire que démarre le projet : écrire le retour par des images. Si l'on parle de projet et non pas de film à ce stade-là, c'est en partie parce que le film fait de ce qui l'a généré et de ses balbutiements la matière de ce qui est filmé, c'est parce que les premières images nous donnent l'impression d'assister à des préparatifs, à des tâtonnements qui sont certes le fruit d'une mise en scène mais qui font croire que le film est à venir au même titre que la révolution. Après avoir entendu ces phrases de Césaire lues en voix off dans deux plans successifs (un insert sur le livre suivi d'un plan où le corps de Lamine est enveloppé dans une couverture et emportant vers son sommeil, vers ses rêves, les phrases de Césaire), on voit le cinéaste devant une page (blanche ?) essayant de griffonner quelque chose puis braquer la caméra sur sa page. Le résultat est visible dans le plan suivant supposé être un plan subjectif donnant accès à l'écrit sauf que le plan n'en est pas vraiment un : il s'agit plutôt d'un écran bleu avec une phrase écrite en jaune, en caractères d'imprimerie et ressemblant à une indication scénaristique insérée sous forme d'intertitre dans le film : « Le 6 janvier, à la terrasse d'un café ». La séquence suivante, des retrouvailles avec un groupe d'amis à la terrasse d'un café, prend en charge l'expression de ce rêve du cinéaste tourné en dérision par ses amis : une révolution. L'expression « caméra-stylo » que l'on doit à Alexandre Astruc¹ prend ainsi une signification quasi concrète. Pour Astruc, l'image de la caméra-stylo qui est l'une des premières formulations (elle date de 1948) de ce que l'on appelle le cinéma d'auteur « a un sens bien précis. Elle veut dire que le cinéma s'arrachera peu à peu à cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture aussi souple et aussi subtil que celui du langage

¹ « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo », L'Ecran français, 1948, accessible en ligne : http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Consulté le 25/08/14.

écrit ». Comme la Nouvelle Vague est passée par là, une telle idée est devenue de nos jours une évidence. On ne l'aurait sans doute pas rappelée si le film de Lamine Ammar-Khodja ne matérialisait par la mise en scène de son dispositif bricolé, fait maison, dirait un jeune cinéaste tunisien de la même génération¹, cette contiguïté entre la page, le crayon et la caméra et si le mode de réalisation et de production du film ne suggérait pas le début d'un cheminement où la page lue dans un livre, où la page à remplir, où la page-écran génère l'image.

Dans son cheminement fidèle à un aréopage d'auteurs aimés : Césaire, Camus, Kateb Yacine, Glissant, le cinéaste ne fait pas que traduire des mots en images, il les fait résonner de manière quasi-ludique sans que la pensée perde de sa gravité. C'est en cela que le film est à la fois abstrait et concret. La métaphore ramenée vers le concret par le biais de l'image filmique en génère d'autres parfois décalées et humoristiques et portées essentiellement par l'image. Le film se termine par un épilogue qui est en partie un hommage à Edouard Glissant faisant suite à cette belle séquence où le cinéaste et ses amis apparaissent comme des ombres qui dansent sur « *eddadni esskra* » de Cheb Khaled et sur laquelle le film aurait pu se terminer : une belle chorégraphie en clair obscur « exécutée » par des jeunes d'un pays qui va à la dérive et qui inspire néanmoins de la belle musique, un brin mélancolique et qui donne aussi envie de vivre et de se laisser aller. Et l'épilogue alors avec son hommage à Glissant ? Il est à mon sens assez représentatif de la manière dont le cinéaste s'empare des mots et des pensées des autres. L'épilogue est d'abord la synthèse d'un matériau hétéroclite. Il commence par une image : des débris d'un verre bleu sur une surface blanche, image fabriquée par le cinéaste comme le ferait un artiste plasticien et non pas image-reflet de la réalité. On entend la voix de Lamine commentant l'image et introduisant l'hommage à Glissant : « Avant de clore ce récit, je prends la parole une dernière fois, car je voudrais revenir sur un événement tragique survenu le 3 février 2011 ». Le commentaire s'interrompt à la faveur d'un montage qui insère l'annonce de la mort de Glissant par le journal télévisé de

¹ Belhassane Handous qui a intitulé son film *Hecho en casa* (fait maison).

France 2. On retrouve ensuite l'image du verre brisé accompagnée de la suite du commentaire du cinéaste : « Je voudrais rendre hommage à celui qui a théorisé la pensée archipélique, Edouard Glissant, car voilà bien la caractéristique de cette ville qui s'appelle Alger et dont le nom même « al-Jazaïr » veut dire « les îles » ». Vers la fin de cette réflexion sur le concept glissantien construit sur une métaphore doublement articulée, par association d'idées, sur une image-métaphore, qui est le fruit de l'imagination du cinéaste : les débris de verre bleu dans lesquels on voit désormais un archipel, et sur un rappel étymologique de la signification du nom de la ville, commencent à défiler sous nos yeux des images du film qu'on a déjà vues et qui deviennent à la faveur du commentaire du réalisateur autant d'îlots isolés les uns des autres : « Me reviennent alors en images toutes ces îles isolées les unes des autres. Au fond, faire un film à Alger revient ici à coller les morceaux d'un verre qui s'est brisé. Mais l'heure n'est pas à l'analyse, l'histoire est en marche et un match de foot nous attend ». Nous voilà, de glissement en glissement, un peu loin de Glissant et de « la pensée archipélique », ou peut-être pas car le propre de la pensée archipélique est la circulation du sens, sa respiration et non sa saturation.

Les commentaires du cinéaste faits de citations et de phrases écrites par lui et les raccords son-image donnent à la structure du film cette allure d'association libre de mots, d'idées et d'images. La mémoire écrite est loin d'être fétichisée : restituée sous une forme fragmentaire, elle sert plutôt de support au principe de l'association libre sur lequel repose le film. Et même si le cinéaste relit pour nous ses auteurs préférés, les propos qui sont censés faire autorité sont aussi parfois mis à distance par le biais des images et des commentaires de Lamine. Prenons par exemple la phrase de Césaire lue au début du film : « gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse ». Cette phrase qui renferme le projet du retour au pays et du film et que le cinéaste semble adresser à lui-même est supposée l'exhorter à être dans la posture de celui qui agit. Or qu'est-ce qu'agir dans une situation où la lucidité de celui qui observe lui fait dire que la mayonnaise ne

prend pas et que cet improbable désiré auquel est arrimé le projet du retour et du film s'éloigne de plus en plus au fur et à mesure que les manifestations algéroises révèlent l'immobilisme plutôt qu'elles ne sont la traduction de ce qui bouge ? Lamine est un spectateur tenté par l'action et dont on devine, lorsqu'on le voit suivre la couverture des émeutes par la télévision algérienne, qu'il est en train de se poser l'incontournable question : « Que faire ? ». Commentant les images de la télé, il exprime à la fois son dégoût et sa colère : personne n'a pris la peine de demander aux jeunes pourquoi ils mettent le feu là où ils passent. C'est ainsi que, petit à petit, l'idée d'aller interroger les jeunes prend forme : cela nécessite un déplacement qui est aussi un retour vers un quartier où il a grandi, retour dans un autre appartement où il tourne aussi en rond et à défaut d'interroger les jeunes, il puise dans une matière filmée bien avant 2011 la séquence des jeunes dans la cave, matière archivée mais d'une actualité brûlante ! Et là aussi, Césaire est convoqué de manière moins explicite que la première fois : pas d'insert sur le livre mais une incursion dans sa mémoire de lecteur qui fait fi de toute démarcation citationnelle, de toute distinction entre sa propre parole et celle d'Aimé Césaire : « Je suis revenu à la maison car je voulais marcher droit et mon cœur toujours avec ses *générosités emphatiques*¹, je me suis dit qu'il fallait écouter tous ceux qu'on n'écoute pas ». L'insertion de cette expression de Césaire dans le commentaire de Lamine précédant la séquence filmée dans la cave où se trouvent des jeunes qui parlent de manière chaotique, sous l'effet de l'alcool, de leur condition permet de mettre à distance, à la faveur de son emploi discrètement ironique, l'attitude de Lamine. L'emprunt à Césaire est au service d'une auto-dérision qui va de pair par endroits avec le parti pris discrètement burlesque auquel obéit la représentation de soi dans le film (la référence au burlesque et notamment à Buster Keaton est explicite dans *Chroniques équivoques*), rappelant d'ailleurs la posture de Elia Souleiman dans ses films même si le cinéaste palestinien reste

¹ Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal : « Mon cœur bruissait de générosités emphatiques. Partir... J'arriverai lisse et jeune dans ce pays mien... ».

muet, impassible alors que Lamine commente ce qu'il montre et nous conduit par le biais de ses commentaires vers une représentation volontairement décalée, de lui-même et du pays. Lui, qui s'est intimé l'ordre via le texte de Césaire de ne pas adopter « l'attitude stérile du spectateur », s'auto-représente après son retour de Tunis à travers ce double fictif qu'est la chouette, spectatrice muette des manifs algéroises. Autant dire qu'il ne se ménage pas, même si c'est lui qui nous met face à ce spectacle et principalement face au spectacle de son propre désenchantement, fruit de cette distension, de ce déficit de lien (on revient à l'image du verre brisé et aux îles isolées) qui fait que le miracle de la révolution ne se produit pas.

***Chroniques équivoques* ou la réappropriation des images d'Alger et de la parole de ses jeunes**

Une année plus tard, 2012, un autre retour, un autre film : *Chroniques équivoques* qui n'est pas suspendu à l'espoir d'une révolution mais qui creuse encore la même question : donner la parole aux jeunes qui est censée cette fois-ci correspondre au projet du film, telle que le formule la voix anonyme enregistrée, et qui est précédée d'une mise en contexte susceptible de rendre ce deuxième film moins solitaire que le premier. Il vient mettre fin à une série d'allers-retours représentés par des mouvements de caméra rapides et désordonnés entre deux cartes postales accrochées au mur : celle de la Tour Eiffel et celle d'un monument aux martyrs situé à Alger. Lorsque la caméra descend vers le micro, on entend Lamine dire : « La Tour Eiffel est venue avec un sac d'argent ». C'est ensuite la voix off anonyme qu'on entend et dont on a l'impression qu'elle sort du micro : « Lamine, on voudrait que tu nous parles de ton été à Alger, on voudrait que tu le filmes, que tu le mettes en images, on a envie de donner la parole aux jeunes, qu'ils nous parlent de cet été, cet été si particulier des 50 ans de l'Indépendance de l'Algérie ».

Entre temps, entre la formulation de ce projet et le moment où la parole sera donnée aux jeunes, c'est Lamine qui prend la parole notamment en déambulant en voiture dans les rues d'Alger donnant à voir sa ville, entre autres sous la pluie, tout en rappelant qu'elle

n'a jamais été filmée sous la pluie. A cette immersion dans la ville accompagnée par les commentaires de Lamine, s'ajoute par moments un travail de collage qui interroge non pas tant la mémoire écrite (bien que les intertitres insérés avec une certaine régularité comportent la phrase suivante : « Alger la (page) blanche ») instaurant de nouveau cette parenté entre l'écran et la page), comme c'est le cas dans *Demande à ton ombre*, mais la mémoire picturale et cinématographique. Au tout début de *Chroniques équivoques*, on voit un livre d'art avec des représentations orientalistes, des personnages représentés conformément aux canons du portrait colonial et un tableau de la baie d'Alger, feuilleté par un personnage dans le hors champ, sans doute Lamine. Chaque page tournée ouvre le champ, en cédant la place à un plan tourné par le cinéaste en ville, au portrait d'une anonyme ou d'un anonyme dont la caméra capte une expression indéfinissable et qui donne à rêver le temps de son apparition. Il y a sans doute là chez le cinéaste une volonté de créer un télescopage entre une représentation marquée par un mode de pensée propre à un courant de l'histoire de l'art et une autre propre à un cinéma, à regard sans stéréotypes. Télescopage qui donne lieu à un retour sur l'histoire de la représentation d'un peuple ou d'une ville et qui le relègue dans la mémoire pour lui substituer ce désir de représenter, de donner à voir la ville autrement. Du coup le tableau de la baie d'Alger cédant la place, au fur à mesure que l'on tourne la page du livre, moyennant un procédé de ponctuation qui rappelle l'usage du volet dans le cinéma classique bien que la transition n'ait rien de classique, à un plan du paysage urbain en chantier et avec ses couleurs vives et bariolées provoque une commotion esthétique qui est aux antipodes de la représentation orientaliste. Tout se passe comme s'il y avait une volonté de nettoyer le regard de toute représentation stéréotypée et de toute image soignée par une immersion dans un paysage contrasté, anarchique et dont la beauté est par endroits balafnée. On y perçoit des panneaux publicitaires, des slogans et des banderoles, anniversaire de l'Indépendance oblige, mais également des monuments qui sont les traces tangibles d'un nationalisme à la fois de pacotille et envahissant. Il n'y pas que la peinture qui soit convoquée pour réfléchir sur la

représentation d'Alger, il y a aussi la comédie algérienne : une séquence de l'inspecteur Tahar filmée dans le port et où le personnage se remémore un moment de la lutte pour l'Indépendance de l'Algérie et ce film culte qu'est *La Bataille d'Alger*. Et en dépit de l'hommage rendu notamment à la comédie algérienne, on n'est pas du tout dans un rapport fétichiste à ces images qui participent à ouvrir le champ par le biais d'un télescopage entre le présent et le passé. L'histoire d'une ville est aussi celle de sa représentation, de sa mise en images. Et parfois le champ s'ouvre au possible, à la projection pour endiguer la laideur ou le non sens de certaines représentations qui couvrent les murs de la ville : à la place des portraits qui ne ressemblent à personne, aux poses ridicules et stéréotypées, Lamine imagine la projection de ses propres portraits qu'il a filmés et qui ont déjà défilé sous nos yeux sur les murs de la ville : l'effet est saisissant. Mais en plus du télescopage esthétique que provoquent ces projections, le film s'inscrit, par le biais de cette transformation qu'il fait subir au paysage et qui semble réconcilier la ville avec ses habitants et avec ses murs, dans l'histoire de la représentation d'Alger.

Quant à cette histoire de donner la parole aux jeunes qui est un peu différée, ou pas tant que cela puisque le cinéaste est un jeune qui parle de son présent et de la mémoire de son pays, dans le film et mise en doute dans l'un des commentaires du cinéaste, elle intervient par association d'idées au cours d'une séquence où il est question de la représentation de l'Indépendance de l'Algérie ayant pour support *La Bataille d'Alger*. La question que pose le cinéaste à l'histoire officielle est la suivante : « Qui sait pourquoi on nous a caché qu'Ali La Pointe et Hassiba Ben Bouali, les héros de *La Bataille d'Alger* avaient une histoire d'amour ? » S'ensuit alors une séquence filmée dans un parc où les couples se cachent et la jonction entre le passé, le silence de l'histoire officielle gommant le vécu de ses acteurs et le présent est ainsi faite : « Aujourd'hui les amoureux prennent le maquis comme on s'en va en guerre pour s'aimer ». Le couple interviewé n'apparaît pas dans le film, on entend la voix du jeune homme parler de son histoire et dissiper pour son amie des malentendus dus à toutes sortes de pressions, la jeune femme prendra la parole à la fin mais elle exigera le départ de

son ami pour qu'elle puisse enfin dire en présence de ceux qui l'interviewent ce qu'elle est incapable de dire au jeune homme, à savoir qu'elle l'aime. On a du mal à imaginer à quoi aurait ressemblé la séquence si le couple était présent dans l'image. Elle aurait peut-être été moins insoutenable même si l'absence de ceux qui s'expriment et la violence intérieure que révèlent les propos portés par un élan réprimé et un vécu bien en-deçà des potentialités de son déploiement sont joliment contrebalancés par les images de la marche solitaire d'une jeune femme que suit la caméra. Elle est suivie dans un premier temps de loin et vers la fin, lorsqu'on entend parler la jeune femme qui est interviewée hors champ, la caméra traque les expressions qui s'impriment sur le visage de la marcheuse solitaire et qui pourraient être les nôtres parce qu'elle semble avoir entendu la conversation et la déclaration d'amour exprimée en présence d'un tiers et obtenue non sans effort. Donner la parole aux jeunes nous met face à ce constat : la question de l'amour est éminemment politique, en témoigne le silence de l'histoire officielle que le cinéaste tente de combler en faisant entendre une parole qui vient du hors champ et en rendant audibles des gens qui ne peuvent se montrer, en témoigne aussi l'intervention de la police au moment où le couple est interviewé. Et c'est là que l'on comprend que le film a été tourné sans autorisation. La réponse de celle qui accompagne le cinéaste et qui est censée contourner la censure équivaut aussi à un discours sur le film qui est en train de se faire : « nous n'avons pas d'autorisation de tournage, nous sommes au stade de l'enquête ». Le mot « enquête » résonne fort parce que le rapport poétique à la ville et l'immersion dans sa mémoire nous acheminent de glissement en glissement, d'association en association vers une question de société qui n'est pas forcément celle attendue quand on parle de la jeunesse algérienne.

***Sans cinéma* : le cinéma dans la rue**

Par le mot « enquête » un lien s'établit entre *Chroniques équivoques* et *Sans cinéma* tourné en 2013 et dont le sujet est à première vue plus précis que celui des deux autres films mais seulement en apparence parce que quand on donne la parole, on

accepte aussi les déviations et l'irruption de la vie de chacun dans un discours qui ne saurait pas se cantonner dans les limites de la question posée. Le principe de la libre association est là aussi présent dans les discours de ceux qui parlent et dont certains peuvent donner l'impression qu'ils contrôlent leur discours. Mais il n'est pas rattaché cette fois-ci à la parole primesautière du cinéaste qui joue des associations pour construire son film. Quasiment pas de commentaire en voix off de la part du cinéaste qui est souvent dans l'image avec son micro pour recueillir des propos. Il intervient peu et souvent pour amener celui ou celle qui parle à aller plus loin ou pour réorienter le regard ou pointer une contradiction sans qu'il y ait le moindre exercice d'autorité à travers ces interventions. Mais que dit l'image dans ce film de paroles, dans ce film où le réalisateur se tait (la tentation du silence existe aussi à vrai dire dans les deux premiers films) pour donner la parole et pour faire en sorte qu'elle soit audible ? L'apparition du cinéaste dans le champ produit d'abord une impression de proximité, il est en même temps l'intermédiaire entre la caméra et les gens qui sont filmés. Il s'ensuit une équation, difficile à trouver quand on donne la parole aux autres et qu'on les films, celle de la proximité et de la distance. Cette équation transparaît dans certains propos : un jeune trouve que celui qui tient le micro et qui interroge les gens sur leur rapport au cinéma et celle qui est derrière la caméra ressemblent à des gens qui travaillent pour Arte (la confusion entre journalisme et cinéma, entre télévision et cinéma est du reste assez récurrente), un autre lui fait remarquer que le dispositif dont se sert l'équipe technique est étranger et le cinéaste précise à ce moment-là que lui est algérien. Un autre le reconnaît d'emblée comme un enfant du pays. Ces réflexions sont généralement suivies d'un réajustement de ce rapport au dispositif qui se fait sentir au fur et à mesure que l'on avance dans la discussion. D'autres donnent l'impression que la présence de la caméra leur est familière (ceci s'explique probablement par le temps passé à discuter avec les gens du quartier Meissonier et rencontrés pour la plupart sur la placette qui est juste en face de la salle de cinéma avant de les filmer) à tel point qu'ils se mettent à jouer devant la caméra et qu'ils se substituent parfois au cinéaste pour inviter des passants à prendre la parole et ce sont eux

qui se mettent à poser des questions. Une telle attitude montre que le constat relatif au peu de place qu'occupe le cinéma dans la vie des gens dans un quartier où il y a une salle de cinéma récemment rénovée par l'Etat est à nuancer. Certains semblent affirmer que la salle de cinéma est inutile du moment qu'on peut voir des films en DVD chez soi et ne reconnaissent à l'espace que sa vocation d'éduquer les jeunes tournant ainsi le dos à tout ce qui est de l'ordre du divertissement, de la gratuité, pourtant ils jouent à des degrés différents devant la caméra et se laissent aller à la tentation de jouer. Dès lors, la question du cinéma se pose aussi en termes de rapport à l'espace public de manière générale, à sa désertion, et à la désaffection des lieux qui jouxtent la salle de cinéma et nous voilà au cœur de la question de la démocratie mais également de la question sociale. Lorsque le cinéaste aborde les SDF de la place Meissonier notamment les femmes dont certaines témoignent à visage découvert et d'autres refusent de se montrer en parlant (la caméra se pose à ce moment-là sur d'autres endroits de la place et sur d'autres visages), plus question de parler de cinéma. Ce qui est filmé dans *Sans cinéma* correspond en gros à ce don de parole par les gens du quartier. Mais est-ce à dire que le film est entièrement subordonné à la réalité captée par le micro et la caméra ? Il y a un bien entendu des partis-pris, comme celui qui consiste à filmer dans un seul quartier, sorte de microcosme qui n'est sans doute pas représentatif de la société algérienne dans son ensemble et il me semble que la question n'est pas là pour le cinéaste. Ceux qui s'expriment sont des individus dont les discours portent les traces d'événements et de visions de l'histoire algérienne récente même si cela n'est pas toujours explicite. Mais ce qui est intéressant, c'est que la voix de l'individu, la manière d'articuler son discours, d'avancer dans une argumentation restent singulières même si une pensée dominante ou quelque chose qui est de l'ordre d'un discours déjà entendu ou d'idées reçues peuvent faire surface. Le choix de mener « l'enquête » dans un seul quartier rend le lieu plus familier au fur et à mesure que la caméra en montre certains recoins. Cette proximité est due au fait qu'il n'y ait pas la moindre tentation d'un regard qui surplombe, à l'exception de ces plans muets filmés derrière la vitre du cinéma, mais là aussi on est conscient que l'on adopte le point de

vue de celui qui est derrière la caméra, on voit d'ailleurs peu de choses de l'extérieur et à la limite ce qui importe, c'est la vitre transparente qui sépare le cinéma du quartier.

En plus de ces partis-pris, il y a aussi quelque chose qui est de l'ordre de l'écriture dans la structure du film même si l'essentiel de la matière vient des gens et du quartier. L'intérieur de la salle de cinéma est filmé à deux reprises au début et à la fin, le film se déroulant essentiellement à l'extérieur. Il y a pourtant des films à l'affiche dans ce cinéma et on aurait pu avoir une séquence ou quelques plans filmés à l'intérieur de la salle avec de vrais spectateurs de films. Autant dire que l'interrogation sur le cinéma se déploie à l'extérieur, faisant en sorte que la salle de cinéma soit le plus souvent hors champ et qu'elle soit plutôt objet de discours qui concourent à appuyer la négation qui est dans le titre *Bla cinima*. Du coup, les deux seules séquences filmées à l'intérieur de la salle prennent du relief. C'est dans la toute première que l'on décèle un véritable travail d'écriture. C'est du reste la seule séquence qui ne relève pas du cinéma direct. Le cinéaste est assis dans la salle, il regarde un film des années 70, *Tahya ya Didou* de Mohamed Zinet. En sortant de la salle de cinéma il rejoue la scène projetée sur l'écran en imitant le gamin qui dévale les marches de l'escalier en courant. Le cinéaste court aussi sauf que l'image est en accéléré (encore un hommage au burlesque). L'importance de cette référence cinématographique comme l'explique Lamine Ammar-Khoudja¹ réside dans la volonté de rendre hommage à un cinéaste dont le regard sur Alger l'a marqué. La dernière séquence, tournée également dans la salle de cinéma, donne l'impression que le film se termine en boucle sauf que ce qui s'y passe n'a rien à voir avec le cinéma : une fête de fin d'année organisée par une école publique et qui en dit long sur l'école algérienne et sur l'usage qui est fait de la salle de cinéma, un usage qui est aux antipodes de la vocation de la salle. Une scène où les enfants sont appelés à représenter les symboles nationaux reproduisant ainsi un discours on ne peut plus

¹ Interview accordée à Amine Guerfali dans le cadre de l'atelier d'écriture à la dernière session des Rencontres cinématographiques de Bizerte (du 3 au 7 août).

monolithique sur l'identité algérienne. Comparée aux séquences tournées dans la rue et qui nous mettent en présence d'une pluralité de voix et de postures et dont se dégagent une certaine fraîcheur en dépit de l'amertume parfois ; une fraîcheur qui doit beaucoup à la spontanéité du rapport qui s'instaure entre les gens et le cinéaste qui reçoit leur parole, celle de la fête paraît d'une violence insoutenable. Le film se termine sur deux moments de solitude : celui du cinéaste au moment où la salle se vide et celui où on voit la femme de ménage balayer la salle et symboliquement ce discours de propagande.

La caméra-micro de *Bla cinema* est aussi une caméra qui écrit et qui commente pour ainsi dire en sourdine dans la toute première séquence du film en inscrivant *Sans cinéma* mais aussi les deux premiers films dans la lignée d'un film dédié d'une certaine manière à une ville aimée. Une ville qui est donnée à voir dans *Bla cinema* sans qu'il y ait ce commentaire qui accomplit son travail de collage. Quant à la dernière séquence, elle rappelle la démarche de Omar Amiralay dans *Déluge au pays du Baas*, il suffit de poser sa caméra sur un rituel de la vie scolaire pour que la propagande révèle ses ravages en cinémascope et pour que le spectacle devienne insoutenable.