

## Chroniques

### *VIVA LALJDERIE*

Réalisation : NADIR MOKNECHE

Paris : Sunday Morning Productions, en association avec Arté France Cinéma, Need Productions, BL Prod and Gimages Films, 2003. Avec Lubna Azabal, Biyouna, Nadia Kaci, Lounès Tazairt, Akim Isker, Jalil Naciri et Lynda Harchaoui.

Alger sous la pluie hivernale, 2003. Les conflits meurtriers des Années 1990 sont terminés mais il en reste, toujours, des traces. La vingtaine, des yeux pleins de passion, l'allure alerte, Goucem (Loubna Azabal), quitte le studio de photographie dans lequel elle travaille pour rentrer chez elle. Elle partage une chambre à la Pension Debussy avec sa mère, Madame Sandjak, une ancienne danseuse de cabaret en retraite anticipée du fait « des événements ». Connue sous le pseudonyme de Papicha, elle passe ses journées terrée dans sa chambre, à suivre des feuillets à l'eau de rose à la télévision et à scruter de sa fenêtre la rue. N'importe quel homme qui traîne un peu trop longtemps est un terroriste potentiel, qu'il soit barbu ou non. Leurs meilleures amies ? Fifi (Nadia Kaci), une prostituée de luxe, et Tiziri (Lynda Harchaoui), la fille du concierge. Le point fort de la journée pour Papicha ? Le retour de Goucem le soir, avec un plat à emporter de chez *Pizzarapido*. Goucem, elle, trompe l'ennui de son quotidien entre des rendez-vous galants avec son amant, le docteur Aniss Sassi, et des nuits blanches en boîte à La Madrague. Les ingrédients d'une soirée réussie ? De l'alcool et une partie de billard, un tour sur la piste et les étreintes fougueuses d'un « clubeur » dans les toilettes d'un restaurant abandonné sur la plage

Les hommes dans *Viva Laldjérie* sont relégués aux rôles secondaires. Le film aurait pu s'intituler « Trois femmes d'Alger dans leurs appartements ». Biyouna est resplendissante dans le rôle de Papicha, la diva déchue, vivant par et dans ses souvenirs. Comme d'autres résidents de la banlieue de Sidi Moussa, elle a été obligée

de quitter sa maison du fait du « gouvernement » local islamiste et s'est réfugiée dans un hôtel du centre-ville. Son mari est mort « de dégoût » avoue-t-elle à un barman, après un verre de whisky ou deux. Ses relations avec sa fille Goucem sont douces-amères, teintées d'inquiétude. Avec ses jupes courtes et ses boots sexy, Goucem est loin d'être une beauté timide. Mais le petit dragueur de quartier doit faire attention : elle possède le sens de la repartie assassine. Fifi, quelques années plus âgée que Goucem, semble appartenir à une autre génération. Une courtisane de la vieille école, elle aurait eu sa place dans l'Alger des années 1950. Habillée d'un peignoir en satin, un châle à franges sur les épaules, elle vit et travaille dans la chambre voisine. Ses amants qui la paient très cher viennent pour « rendre visite à leur cousine ». Tout cela se fait avec la complicité des services de renseignements : un des clients de Fifi est un officier de haut rang.

*Viva Laldjérie* a souvent des touches d'un film d'Almodóvar. Grande de taille, son visage angulaire portant un regard sceptique sur le monde, Biyouna a quelque chose d'une Rossy de Palma. Lubna Azabal dégage la force d'une Carmen Maura – qui a joué le rôle principal dans *Le Harem de Mme Osmane* (2000), le premier long métrage de Moknèche. On aurait pu retrouver Fifi, la prostituée au cœur d'or, dans n'importe quel film almodovarien de la première période (voir *¿ Qué he hecho yo para merecer esto ?*). Malgré la situation plutôt désespérante des trois protagonistes principales, *Viva Laldjérie* est un film qui fait sourire. L'ironie est partout. Il y a un soupçon de néo-réalisme à l'italienne teinté du mélodrame d'un feuilleton latino.

Et comme un film d'Almodóvar, *Viva Laldjérie* est chargé d'indices visuels forts : le châle brodé de Fifi, la peinture vert-citron de la pension Debussy ou bien encore une toile représentant saint Georges et le dragon, cadeau de Fifi à Goucem. Le rouge traverse l'œuvre : le costume de danse orientale écarlate de Papicha, le débardeur de Samir, le blouson en cuir rouge de Goucem, l'enseigne du magasin du laboratoire de photo ... Les rôles secondaires sont bien campés : l'amant traître et la femme de ménage sensuelle, le bureaucrate fainéant et le concierge lâche, la diseuse de bonne aventure pragmatique et le fonctionnaire de police avide de vengeance. La bande originale souligne efficacement le mouvement

du film. Un motif rappelant la musique française du début du vingtième siècle (après tout, l'action du film se déroule en grande partie à la pension Debussy) se mélange à des morceaux de raï de Chebba Djenet et Cheb Abdou Junior.

*Viva Laldjérie* se focalise sur un repositionnement des femmes. À cet égard, Moknèche suit les pas de plusieurs films maghrébins des années 1990, dont notamment *À la recherche du mari de ma femme* d'Abderrahman Tazi (1993) et *Les Silences du palais* de Moufida Tlatli (1994). Pour remonter plus loin, dans *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (1966), des femmes d'Alger passent les barrages innocemment pour poser des bombes dans des cafés bondés. Les Algéroises du film de Moknèche ont vu trop de violence, et seront, à nouveau, témoins de cette violence. Dans un moment irréflecti, Goucem vole le pistolet de l'agent secret qui est l'amant de Fifi, ce qui entraînera le kidnapping de la prostituée innocente et son meurtre. Le corps mutilé est abandonné sur les galets d'une plage de banlieue. Plus tard, Goucem utilise ses contacts à l'hôpital (le Dr Sassi) pour retrouver le cadavre à la morgue. C'est Goucem également qui fait le nécessaire pour que Fifi soit enterrée décentement. Malgré tout, aussi bien Papicha que Goucem vont sortir plus fortes de leurs tribulations, confirmées dans leurs individualismes respectifs.

Moknèche utilise sa caméra avec adresse. Pour accentuer la gravité de certaines scènes, il suggère une situation plutôt qu'il ne la filme. À travers les vitres d'une voiture sous la pluie, on verra des ambulances ; sur la plage, un brancardier s'approche de quelque chose qui doit être un cadavre, celui de Fifi ? Lorsque Goucem enterre Fifi, la caméra nous montre le cimetière d'en haut. Bien que Moknèche soit un réalisateur qui évite les gros-plans des visages, il utilise des jeux de miroir pour donner de la profondeur à l'image. Le spectateur voit Goucem devant la glace se transformer en femme fatale avant une virée en boîte. De la même façon, il regarde Papicha devant le miroir insérer ses faux-cils avec soin avant de visiter le tombeau de son défunt époux. *Viva Laldjérie* est également un film de clair-obscur : Moknèche aurait pu réaliser un beau film noir. Auréolée de lumière et de vapeur, on voit Fifi dans l'embrasement de la porte de sa salle de bain ; des effets de lumière et d'ombre marquent les échanges à l'intérieur de la pension.

*Viva Laldjérie* est arrivé dans les salles de cinéma en France au printemps 2004, révélant un Alger de libertinage à huis-clos, de tensions de famille et de paysages urbains émouvants. La caméra semble caresser les foules et les édifices. De belles séquences amènent le spectateur au cœur de la ville au son d'une musique de piano fluide. Il y a un moment de grâce lorsque Samir amène Goucem à travers la ville sur son scooter. La caméra tourne autour du rond-point de la fontaine aux chevaux et, au crépuscule, suit le couple jusqu'à un belvédère surplombant Alger et la mer. Les lumières de la ville scintillent en contrebas mais il n'y a aucun baiser tendre, après tout, nous ne sommes pas dans *Sex and the City*. Goucem descend du scooter pour continuer à pied dans la nuit tombante (« Je vais me marier », lance-t-elle à Samir). Moknèche ne donnera aucune scène romantique à son public. En fait, il ne sera nullement question de *happy-ends* dans *Viva Laldjérie*.

Vers la fin du film, Papicha décide d'aller à la recherche du propriétaire actuel du cabaret où elle se produisait avant le terrorisme. Goucem, elle, est amenée par Fifi à consulter une voyante pour connaître les vraies intentions du docteur Sassi. Quelque part dans une maison à patio de la Casbah, « la Grande Dame » a fait son nid sur une estrade au fond d'une pièce cachée ; pour avoir ses conseils, Goucem doit s'approcher en grim pant une échelle. Paradoxalement, cette Grande Dame, le personnage le plus exotique, s'avère être le plus rationnel. Après avoir écouté les détails du cas de Goucem (une célibataire âgée de 27 ans qui a perdu sa virginité il y a bien longtemps), elle propose une solution : le mariage avec un veuf sans enfant. Goucem rejette cette option et se rend compte des implications des choix qu'elle a faits dans sa vie jusqu'à présent. Un des moments les plus forts du film suit cette rencontre : de belles images de deux femmes d'Alger descendant les marches abruptes d'un escalier en haut de la ville, leurs voiles blancs tourbillonnant autour d'elles dans le vent ; la mer scintille au loin.

Après avoir visité la voyante, l'hiver semble descendre sur ces deux personnages. Il pleut des cordes sur la ville. Goucem rentre à la maison pour découvrir que Fifi et toutes ses affaires ont disparu. Sous une averse, elle se dirige vers le commissariat de police pour déposer un avis de recherche. Bientôt elle découvrira le corps de Fifi

sur un lit dans un couloir inondé au sous-sol de l'hôpital. Alger, ville qui connaît le rationnement de l'eau potable, est en passe de devenir un vrai marécage.

*Viva Laldjérie* est un film soigneusement travaillé. Les images, les dialogues et la bande originale s'enchevêtrent pour créer un portrait subtil de vies en marge de la bonne société algéroise. Cette société est d'ailleurs représentée par les traits féroces des bourgeois parmi lesquelles Fifi se réfugie lorsqu'elle est traquée par la sécurité. S'il y a un point faible qu'un critique (nationaliste) pourrait faire remarquer, ça serait la décision d'avoir utilisé la langue française pour tous les dialogues du film. Mais étant donné que l'Algérie est la deuxième nation francophone en termes de nombre d'habitants, le choix du français ne devrait pas choquer pour autant. En effet, Biyouna a le verbe aussi acéré en français qu'elle doit l'avoir en parler algérois. Goucem a un humour bien noir également (La gérante chez Pizzarapido : « T'as entendu, ils ont égorgé deux femmes au zoo ? » ; Goucem : « Ils les ont violées aussi ? »).

Dans une séquence vers la fin du film, au cabaret *La Rouge Gorge*, Papicha monte sur scène pour chanter un classique raï, *Alaych had el-ghdar ?* (« Tu voulais me jeter dans un puits. Pourquoi cette trahison ? »). Le leitmotif de *Viva Laldjérie* se trouve dans le refrain de cette chanson. Anis a trahi aussi bien sa femme que Goucem ; celle-ci, en volant l'arme d'un client-policier a trahi son amie Fifi ; Yacine a trahi son père en disant à Goucem : « Il ment à tout le monde ». Ne devrait-on lire que les espoirs des Algériennes pour une meilleure vie dans un pays indépendant furent également trahis ? Papicha se retrouve devant une jeune fille qui lui raconte que sa maîtresse lui a dit que c'est « péché de danser » ; la sexualité en dehors du mariage est repoussée vers les recoins de la ville : un bureau à l'hôpital, le parc zoologique, des hôtels meublés décatés, des édifices en ruine sur la plage.

Est-ce qu'Alger pourra émerger de cette ambiance cynique où la peur est en permanence en toile de fond ? Moknèche nous offre une lueur d'espoir. Papicha semble être sur le point de réaliser son rêve, un retour sur scène ; il n'est pas impossible que la Copacabana ne rouvre un jour. Brûlée par l'amour, Goucem a mûri. Les dernières minutes du film suggèrent un nouveau pragmatisme : en

quittant le cimetière, Goucem passe à côté du terrain de sport où Samir et ses amis sont en train de jouer à la pétanque. C'est un après-midi d'hiver, de jeunes couples suivent la partie, perchés sur une barrière en métal. En arrière plan se trouve la grande coupole du stade Mohamed Boudiaf. Pour le moment Samir reste à Alger, il n'a pas encore traversé la mer à la recherche d'un ailleurs meilleur, et Goucem ne s'est pas mariée. Il est peu probable que ce soit Samir le saint Georges qui mettra fin aux peurs de Goucem. Cependant, on aimerait entrevoir la possibilité d'une vie sans trahison.

Pour conclure, un mot sur le titre. Pourquoi *Viva Laldjérie* ? Dans les stades algériens, la foule encourage l'équipe nationale avec un « One, two, three, viva Laldjérie », mélange créatif de l'anglais, de l'espagnol et du français. (« Vive l'Algérie » serait sans doute trop *pied-noir*, et *taHya al-Djaza'ir* en arabe littéral trop difficile à scander en chant de stade). Pour certains spectateurs, le titre du film suggérerait un exercice de propagande, ou au moins un film comique. Cependant, Moknèche préfère bousculer les attentes et *Viva Laljdérie* nous donne des tranches de vie urbaine taillées dans le vif. On n'y retrouve aucun archétype de la révolution arabo-socialiste, rien à saluer avec des cris de joie dans cette ville qui essaie d'oublier « les événements » passés. Mais, malgré les larmes et la désillusion, Alger vit, et ses femmes, délaissant leurs appartements, n'ont aucun regret.

JUSTIN MCGUINNESS

### Coda

Le terme *papicha* en langue algéroise désigne quelqu'un de bien habillé, même trop bien habillé – une personne « sur son trente-et-un » comme disaient les Français, ou un *beau-matin* en parler tunisois. En automne 2006, Biyouna a sorti son deuxième album de chansons, *Blonde dans la Casbah*. Le premier album, *Raid Zone*, est sorti en 2001. Sa voix ? Un mélange de Grace Jones et de Cheikha Rmitti. Le troisième long métrage de Nadir Moknèche sortira en 2007

## L'image révélée : de l'Orientalisme à l'Art contemporain

Exposition au musée  
de la Ville de Tunis  
palais Kheir ed-Din

20 septembre-4 novembre 2006

Construit entre 1860 et 1870, le palais Kheir ed-Din tranche avec les rues étroites des alentours. Sa façade symétrique et ses fenêtres ouvertes sur l'extérieur témoignent d'un nouvel agencement de l'espace. Ce style d'architecture annonce l'imminence de changements aussi bien dans le tissu urbain de la ville de Tunis que dans l'ordre social et politique. Kheir ed-Din, mamelouk circassien devenu Premier ministre de la régence de Tunis en 1873, aspirait à un sursaut culturel qui aurait permis à la Tunisie d'accéder à la modernité et régénérer les pratiques traditionnelles de gouvernance. En face du palais aux allures classiques, de l'autre côté de la place, la façade d'un immeuble des années vingt aux reliefs géométriques rappellent, au cœur de la médina de Tunis, les utopies rationalistes de l'Art Déco.

L'exposition *L'image révélée, de l'Orientalisme à l'Art contemporain* nous invite à poursuivre cette rencontre de civilisations, en bouleversant quelques idées cristallisées dans la conscience collective: l'Occident, synonyme de la modernité, est ici représenté par l'œuvre de deux photographes du début du XX<sup>e</sup> siècle (Rudolf Frantz Lehnert et Ernst Heinrich Landrock), tandis que le monde arabe est présent à travers l'œuvre d'onze artistes contemporains: Meriem Bouderbala, Jallel Gastelli, Meriem Jegham, Mouna Karray, Nicene Kossentini, Dalel Tangour (Tunisie), Adel Abdessemed et Zoulikha Bouabdellah (Algérie), Moataz Nasr et Amal Kenawy (Egypte), et Mounir Fatmi (Maroc). L'œuvre photographique orientaliste, comme le remarque Meriem Bouderbala dans le catalogue de l'exposition, peut être perçue comme emblématique de l'aventure coloniale de l'Occident. Les

paysages et les personnes sont figés dans un exotisme atemporel.<sup>1</sup> S'agit-il, comme dit Bouderbala, de « refuser à l'autre son altérité radicale, de la réduire à des signes convenus » ? Les discours orientalistes ont pourtant souligné l'altérité radicale de l'Orient, en tant que zone périphérique et exotique. Les photographies de Lehnert et Landrock sont exposées au rez-de-chaussée : la disposition même des œuvres dans une salle claire et ouverte évoque un univers orientaliste ensoleillé : une fille à la cruche dans la cour de Dar Ben Abdallah, vieillards aux visages hiératiques, cordonniers au travail dans le souk des *balaghdjia* (babouches). Des chameliers et un dromadaire s'allongent en haut d'une dune dont les courbes évoquent discrètement celles des corps dévêtus, photographiés par Rudolf Lehnert. Ce monde immobile fut bouleversé par l'irruption de la modernité dans la vie quotidienne. Jacques Berque l'a signalé par ailleurs : les esthètes ne s'apercevaient pas que la disparate qu'ils avaient voulu fuir, ils l'apportaient avec eux.<sup>2</sup> Le voyageur d'aujourd'hui se trouve dans la même impasse : il ne veut pas ressembler au touriste mais de plus en plus il est promoteur de tourisme, créant des routes et des manières nouvelles de voyager.<sup>3</sup>

L'article de Simon Njami dans le catalogue situe le développement de la photographie dans le contexte de l'effervescence artistique viennoise, dont l'Art Nouveau représente l'œuvre maîtresse, destiné à se répandre à travers l'Europe et le monde. Il est vrai, comme l'affirme Njami, que l'Autriche des Habsbourg n'avait pas de « tradition coloniale », mais la compagnie d'assurances Assicurazioni Generali, basée dans le port adriatique de Trieste (alors partie de l'Empire austro-hongrois), était active à travers l'Afrique du Nord et au Moyen-Orient. 9 000 Autrichiens habitaient Le Caire jusqu'à la dispersion entraînée par la première

<sup>1</sup> NJAMI (Simon) (éd.), *L'image révélée : Orientalisme, Art Contemporain*, Tunis, Simfact, 2006, p.6.

<sup>2</sup> BERQUE (Jacques), *Le Maghreb entre deux guerres*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p.368.

<sup>3</sup> Cf. Jean-Didier URBAIN, *L'idiot du voyage*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p.101 : « Jadis avant-garde d'une civilisation, aujourd'hui le voyageur n'est plus que l'avant-garde d'une industrie ».

guerre Lehnert et Landrock.<sup>4</sup> L'œuvre de Rudolf se situe dans le contexte de la quête moderne pour « l'authenticité » : qu'est ce qu'il y a de plus authentique qu'une scène de travail, celle des fabricants de babouches, par exemple, photographiées en 1930 par Lehnert ? Le travail devient ainsi un spectacle, un musée en plein air.<sup>5</sup> Le *Guide Bleu* de 1927, signale que « c'est le matin d'assez bonne heure que l'animation (aux souks) est la plus grande et le spectacle le plus original ». La réalité était toutefois moins ordonnée que celle qui figure dans les clichés des photographes : « Les touristes seront souvent importunés par les rabatteurs des trafiquants d'objets indigènes ou prétendus tels : il sera parfois nécessaire de s'en débarrasser avec quelque rudesse ».

Le visiteur assoiffé d'authenticité ne savait probablement pas que les artisans des vieilles cités étaient atteints par la déqualification professionnelle, suite à la concurrence des produits industriels européens. L'une des photos de Lehnert et Landrock montre le *Souk et Trouk* à Tunis ; nous distinguons

<sup>4</sup> NJAMI (Simon) (éd.), *op.cit.*, p.19. Les compagnies d'assurance en Orient et la communauté autrichienne au Caire sont étudiées par Nicholas WARNER, « Sources for architectural and urban history : Charles Goad and the fire insurance plans of Egypt » (1898-1910), Diana BARRILARI, « Les bâtiments de la Compagnie des Assicurazioni Generali au Caire » et Rudolf AGSTNER « Dream and reality : Austrian architects in Egypt 1869-1914 » dans Mercedes VOLAFF (ed.), *Le Caire Alexandrie. Architectures européennes 1850-1950*, Le Caire, IFAO, 2000. Ici et là sur les façades de la ville européenne de Tunis on peut voir des petites plaques en fer blanc désignant la compagnie qui assurait l'immeuble. Voir par exemple l'immeuble de rapport au coin de la rue des Tanneurs et la rue de Rome.

<sup>5</sup> Cf. Dean MACCANNELL, *The Tourist*, University of California Press, 1999, p.36 : « Labour turns raw material into useful objects. Modernity is turning labour into cultural productions attended by tourists and sightseers....workers are displayed and other workers watch them for their enjoyment ».

clairement à l'arrière-fond un panneau annonçant le « Bazar du Marabout : Hotchard et C<sup>ie</sup> : Articles d'Orient ». Si Lehnert et Landrock évitaient en général de photographier des scènes de la vie de la communauté européenne, il était difficile de faire abstraction de sa présence. Les guides touristiques contemporains et les albums de photos d'aujourd'hui poursuivent la même quête de l'exotique et de l'homogène, délaissant une réalité plus complexe, « haillonneux, rapetassé, tout plein d'accrocs solennels et enjolivures dérisoires », pour reprendre une expression de Jacques Berque.

Les œuvres des plasticiens contemporains évoquent, à travers leurs titres mêmes (« Narcisse », « Maléfices », « Sortilèges », « Simulacres »), les interrogations de l'art contemporain. À l'étage supérieur, qui abrite leurs œuvres, l'agencement de l'espace et de la lumière est tout autre : le visiteur erre à travers un dédale obscur de cloisons, telles les ruelles d'une petite « médina », où il peut créer ses propres itinéraires : *L'Histoire a beaucoup de passages subtils, de nombreux corridors et des issues dérobées... elle nous égare d'ambitions chuchotantes, nous amuse de vanités.* (T.S. Eliot) Ces travaux sont des perpétuelles remises en forme des dispositifs créés par l'artiste, pour reprendre l'expression d'Adel Abdessemed (Algérie). Nous retrouvons les notions de destructions et de mouvements qui ont renouvelé la conception de l'art fondée sur les idées de création et d'immobilité. Courts-métrages et reportages-vidéo de la guerre au Liban se déroulent simultanément, dessinant un paysage sonore qui est dense et déroutant.

Quelques échos orientalistes se font entendre dans l'installation de Meriem Bouderbala (« Tératogenèse des corps » : des créatures féminines sorties des Mille et une nuits, fantastiques et insaisissables). Le court-métrage vidéo de Jallel Gastelli (« Territoire » : une errance contemporaine dans le Sud) comporte une pause devant un rocher dans le désert sur lequel paraissent quelques traces ou éraflures qui rappellent le poème célèbre du poète du VII<sup>e</sup> siècle Labīd où il compare les vestiges d'un campement abandonné aux traces d'écriture rupestre presque effacées par le vent et par le temps. En y regardant de plus près, on lit... « Hassoun et Loretta. » Cette convergence entre artistes d'époques différentes nous rappelle que l'accrochage d'une

exposition peut briser avec la tradition de la chronologie, comme à la Tate Modern de Londres inaugurée en 2000, où encore au Centre Georges Pompidou dont l'exposition actuelle, *Le mouvement des images*, a repris cette méthode de classification synthétique. La conversation entre artistes occidentaux et orientaux peine à se faire entendre dans cette exposition où les œuvres sont regroupées par thème et par période à des étages différents

La conversation entre Occident et Orient se poursuit : plusieurs expositions d'art rassemblant des œuvres de plasticiens arabes ont été organisées ces dernières années, dont la plus récente, à Londres, sous le titre : *Word into Art : Artists of the modern Middle East*. Le Centre Culturel Contemporain de la ville de Barcelone, le CCCB, a accueilli également en septembre 2005 une exposition conçue par Adbelwahab Meddeb, intitulée *Occident vist d'Orient (Occident vu d'Orient)*. Les notices biographiques des artistes du catalogue de *L'image révélée ; de l'Orientalisme à l'Art contemporain* (t. II, p.117-125) témoignent que ces mêmes artistes exposent en général plus souvent en Europe, en Amérique du Nord, et en Asie que dans leurs propres pays. Tout en saluant l'initiative heureuse que représente l'exposition *L'image révélée*, organisée au cœur de Tunis plutôt que dans une ville occidentale, nous pouvons nous interroger tout de même sur la faible présence de la langue arabe, que ce soit dans le catalogue d'exposition ou dans la signalétique, exception faite de quelques avertissements : « veuillez ne pas toucher ». Cette absence ne renforce-t-elle pas l'idée que l'image serait quelque chose d'étranger et d'inopportun dans les sociétés musulmanes ? Une question qu'il faudrait démêler dans des chroniques futures.

David BOND

Àu début des années 1980, il était encore possible de prendre le train (quelques wagons vétustes en aluminium, vestiges de « l'Inox » des années 1950) de Tunis à Alger. En vrai voyageur, j'ai réservé en troisième classe et me suis préparé pour un trajet qui devait durer vingt-quatre heures. J'ai peu dormi car un ancien tirailleur algérien, vétéran de la campagne d'Italie de 1943, m'a toute la nuit relaté ses exploits militaires. C'était ma première rencontre avec un ancien de l'armée d'Afrique. Dix ans plus tard, à Gao (au Mali), j'avais rencontré des vétérans de la Seconde Guerre mondiale et de celle d'Indochine. Ils étaient venus demander de l'aide à la Mission catholique, se mettant au garde-à-vous: déclinant leurs grades, noms et matricules. Je ne savais pas alors que leurs pensions étaient gelées depuis la décolonisation, et je pensais que l'incompétence des autorités locales était à l'origine de leurs difficultés.

À cette époque, l'histoire coloniale suscitait peu d'intérêt. *Les Lieux de la Mémoire*, rédigé par l'historien Pierre Nora et une équipe de savants entre 1984 et 1992 accorde peu de place aux questions coloniales, encore moins aux troupes coloniales dans un ensemble de 127 articles, véritable pot-pourri de sujets tels que la Marseillaise, le Panthéon, la gastronomie, le vin. Dans ce contexte, *Le Camp de Thiaroye*, a reçu un accueil indifférent. Ce film, réalisé en 1988 par le romancier et cinéaste sénégalais Ousmane Sembène, avait pour sujet la mutinerie en 1944 des tirailleurs sénégalais. Cette production africaine a alors remporté le Lion d'Or au festival de Venise. Malgré cette haute récompense, *Camp de Thiaroye* n'a pas trouvé de distributeurs en France où il a été diffusé de manière limitée.

Aujourd'hui, avec la remise en question de la mission civilisatrice et du modèle républicain, il est devenu difficile en

\* Film français, marocain, algérien et belge de Rachid Bouchareb avec Jamel Debbouze, Sami Bouajila, Roschdy Zem, Samy Naceri, Bernard Blancan (2 h 08).

France de dissocier l'histoire coloniale et l'histoire nationale. *Indigènes* aborde la Seconde Guerre mondiale à travers les expériences de jeunes soldats des colonies partis libérer la France en 1944-1945. Rachid Bouchareb rend hommage à ces combattants que la mémoire collective a oubliés. Le film est aussi un plaidoyer pour les survivants. Jusqu'à maintenant, la pension d'invalidité d'un ancien combattant maghrébin est le dixième de celle d'un ancien combattant français.

Le scénario joue sur les stéréotypes. Chaque personnage agit différemment face aux événements dans lesquels il se trouve embarqué et qu'*Indigènes* veut ramener à la lumière. Quatre jeunes gens quittent en 1943 l'Afrique du Nord, laissant derrière eux la famille et la vie qu'ils s'étaient construite, pour aller combattre sur des terres de plus en plus lointaines : Italie, Provence, dans les Vosges et enfin en Alsace. Chaque figure est campée par un acteur connu. Jamel Debbouze est Saïd, paysan analphabète, vulnérable et naïf qui révèle peu à peu courage et agressivité. Le Yassir de Sami Naceri est un soldat qui se contente de faire son métier, sans réfléchir, avec éclat et efficacité, jusqu'au jour où il est obligé de se poser des questions. Messaoud (Roschdy Zem) prend de l'assurance et croit être Français parmi tant d'autres. Le caporal Abdelkader (Sami Bouajila), tente de sensibiliser la hiérarchie militaire aux injustices du traitement réservé aux troupes indigènes : lenteurs d'avancement, tutoiement, termes racistes et absence de permissions. Le film fait des soldats des colonies de braves types incapables de la moindre faute. Seule ombre au tableau : un gommier marocain qui pille un cadavre allemand et se fait rabrouer par le caporal Abdelkader. Des témoignages abondent sur les *razzias* commises, notamment par des troupes marocaines en Sicile et ailleurs, cependant, ce film militant n'aborde pas ce genre d'incident qui pourrait porter préjudice à la cause plaidée.<sup>1</sup> *Indigènes*

<sup>1</sup> Le récit autobiographique de l'écrivain britannique Norman LEWIS (1908-2003) intitulé *Naples '44* (London, Sickle Moon Books, 2002) décrit la situation chaotique à Naples suite au débarquement des Alliés en automne 1943. Lewis, alors officier de la Police militaire britannique, évoque les pillages et les viols commis par des troupes marocaines. Voir aussi la revue *Études*, janvier et février 1947 : deux articles (anonymes

procède en grande partie d'une idée utilitaire et spectaculaire du cinéma et a recours aux figures obligées du film de guerre.

Le film ne se réduit pas à défendre la cause de ces laissés pour compte, il élargit sa réflexion avec l'addition au quatuor des « indigènes » du sergent Martinez. Bernard Blancan campe ici un personnage complexe qui entretient une relation passionnelle avec le Saïd de Jamel Debbouze. Martinez, pied-noir d'Algérie, à l'interface de deux mondes : celui des « indigènes » et celui des métropolitains. Se croyant supérieur aux premiers et inférieur aux seconds, il oscille en un entre-deux. Physiquement il ressemble aux soldats maghrébins ; une cambrure de buste plus assurée reflète le sentiment de Martinez d'appartenir à la race des maîtres. « Que feriez-vous sans nous...est-ce que tu as des idées derrière la tête ? » lance-t-il au caporal Abdelkader, employant le tutoiement habituel et faisant inconsciemment écho à la déclaration d'un haut fonctionnaire français au Maroc avant la Seconde Guerre mondiale : « Vous pourrez être en mesure de revendiquer l'indépendance lorsque vous seriez capables de construire une locomotive<sup>2</sup> ». Martinez aime ses hommes, se coulant dans le moule de la relation verticale d'un « patron » avec son « apprenti ou subordonné » qu'il doit aider. Il remplace ainsi le *moul* (maître) de la société traditionnelle et sait par moments être affectueux, tout en demeurant autoritaire. À deux reprises toutefois, il en vient aux mains avec des soldats et prévient ses supérieurs que malgré la bravoure des tirailleurs, « ça peut exploser ». Les pulsions de violence existent chez les uns et les autres et se libéreront en Algérie deux ans plus tard lors de l'insurrection des Constantinois en 1945. Seuls les Juifs sont absents de cette Afrique du Nord en miniature formée par Martinez et son escouade.

Les autres personnages français dans le film sont des officiers du 7<sup>e</sup> régiment de tirailleurs algériens. En gardant une image romantique des Arabes ou Berbères guerriers et valeureux, ils

---

mais très détaillés) intitulés « Une éducation brusquée : le soldat nord-africain et les campagnes d'Europe » suivent le parcours d'un soldat de la 2<sup>e</sup> division d'infanterie marocaine (DIM).

<sup>2</sup> RIVET (Daniel), *Le Maghreb à l'épreuve de la colonisation* (Hachette, 2002), p. 225.

connaissent mal leurs soldats nord africains Ils doivent demander conseil à Martinez : « Sergent, vous avez vécu avec les musulmans... ». Le capitaine Durrieux demande à Martinez : « Comment faut-il les appeler ? Des indigènes ? Des musulmans ? Des autochtones ?<sup>3</sup> ». Le film présente ainsi une variété d'attitudes et de représentations européennes des Maghrébins (pour utiliser le terme contemporain) : le « Barbaresque » belliqueux et héritier attardé d'une prestigieuse civilisation, l'« indigène », figure indifférenciée dont on tolère la présence et autour de laquelle se constitue un bréviaire de mépris. Notons que la traduction arabe du titre du film est flottante : le terme *al-baladiyyūn* paraît dans le générique tandis que le programme des JCC à Tunis utilisait le terme « *al-ahālī* ». En anglais le choix du titre a été moins ambigu : *Days of Glory*, à moins d'y relever un brin d'ironie.

Ce message se voulant militant et engagé, toutefois, n'a pas été accueilli favorablement partout. La presse algérienne a fortement critiqué le film : suite à sa projection à Alger, le samedi 7 octobre 2006 à Algeria (l'une des plus grandes salles de cinéma de la capitale), le journal *La Tribune* s'est indigné :

« Si, au plan esthétique, le film de Rachid Bouchareb mérite les applaudissements, l'approche historique est, quant à elle, très discutable. On ne scelle pas l'amitié entre les peuples en racontant une histoire se voulant être l'Histoire. S'il y eut des Maghrébins qui ont combattu volontairement aux côtés de la France pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale, ce n'était pas le cas de la majorité des mobilisés. La majorité des Algériens, des Tunisiens et des Marocains ont été contraints de s'enrôler et de combattre les Allemands ».

Le film, il est vrai, donne l'impression d'une ruée vers les bureaux de recrutement, tandis qu'un observateur perspicace en 1945 évoque plutôt des « pseudo-volontaires » désignés par un

---

<sup>3</sup> Voir aussi Jacques BERQUE, *Le Maghreb entre deux guerres* (Paris, Éditions du Seuil, 1962), p.417 : « Dans l'entre-deux-guerres, de plus en plus, l'indigène devient, en tant que tel, affaire de spécialiste. Pour l'Européen, qui est-il ou plutôt qu'est-il ? Une menace, une attente une chose à utiliser, au mieux à ménager. »



notable local<sup>4</sup>. Le message que le film veut faire passer au public français aurait été brouillé par l'ambiguïté du pseudo-volontariat. L'article de la presse algérienne évoque « l'amitié entre les peuples », on a l'impression que le film est au service de l'amitié au sein d'un peuple, en occurrence le peuple français d'aujourd'hui. La revue *Historia*, dans sa présentation du film, va jusqu'à évoquer une armée coloniale qui était « black-blanc-beur »<sup>5</sup>.

À partir des complicités du sergent pied-noir Martinez avec ses soldats nord-africains, le film aurait pu être aussi celui des relations entre colons et indigènes en Afrique du Nord. Dans *Indigènes* les tirailleurs chantent : « C'est nous les Africains qui revenons de loin/venus des colonies pour sauver la patrie... », chant repris en *Outremer* (1990) de Brigitte Rouan par Gritte de Pergølen et ses sœurs qui appartiennent à une famille de colons. Cet aspect du film, cette émulation des « nous », a peu retenu l'attention des commentateurs. L'équipe de production du film, dans ses déclarations publiques, souligne son message fédérateur qui rappelle une histoire commune. La complexité de cette histoire est absente du film : un carton accusateur met en évidence à la fin du film la non-reconnaissance de la France envers les soldats des ses anciennes colonies. Nous sommes en 2006, et le seul survivant des « Indigènes » revient sur les tombeaux de ses camarades. Soixante ans sont escamotés dans une vaste ellipse. Plutôt qu'examiner le pourquoi et le comment de la non-reconnaissance, *Indigènes* ne fait que raviver d'une manière didactique l'héroïsme des combattants. Le spectateur « anglo-saxon » (pour utiliser cette étrange expression française) attend encore un film français qui répondrait par la complexité de sa forme à la complexité de la politique. *Syriana* de George Clooney, sur les liens entre le pétrole et la politique américaine dans le Golfe, est un exemple de ce genre de film.

D'autres cinéphiles anglophones se rappelleront du souffle révolutionnaire du film *La bataille d'Alger* (1966), œuvre remarquable de Gillo Pontecorvo. *Indigènes* manque d'énergie, un manque qui se fait sentir à la fin du film quand un ancien tirailleur, en 2006, se recueille dans un cimetière militaire, revenant ensuite à

son foyer communautaire minable. À l'époque actuelle de calamités et d'incertitudes, *Indigènes* fait partie du recentrage général sur le passé et les torts qu'il faudrait redresser. Au lieu de construire les utopies de demain (un thème ressenti dans *La bataille d'Alger*), les peuples autrefois colonisés et exploités demandent aujourd'hui compensation pour leurs souffrances matérielles ou morales. L'histoire n'est plus écrite par les gagnants, elle devient un patrimoine, c'est-à-dire une histoire remodelée par les vaincus d'hier et mise au service de fins actuelles<sup>6</sup>. Rachid Bouchareb et Jamel Debbouze se défendent de tout sentiment revancharde et soulignent leur attachement à la France. Il nous semble pourtant difficile d'isoler *Indigènes* de la tendance contemporaine à faire de l'histoire un récit édifiant ou un prétexte d'autoflagellation. Ne sommes-nous pas appelés plutôt à composer des histoires multiples qui convergent pour aboutir peut-être à une compréhension plus juste du présent ?

David BOND

<sup>4</sup>Voir *Études*, janvier 1947, p. 78.

<sup>5</sup>*Historia*, n° 718, octobre 2006, p. 48.

<sup>6</sup> Voir l'article de David LOWENTHAL « Reparations Culture » dans le *Times Literary Supplement* : <http://tls.timesonline.co.uk/article/0,25346-2465962,00.html>.