

Identification par le « je » et territorialité fragile du cinéma en Algérie

Habiba Djahnine

Number 6, 2013

L'Algérie malgré tout

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089269ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2873>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Djahnine, H. (2013). Identification par le « je » et territorialité fragile du cinéma en Algérie. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (6), 1–16.
<https://doi.org/10.21083/nrsc.v0i6.2873>

Article abstract

This reflection develops by following the connection between the images that appear in films and the words of those who directed them. Reviewing Tahar Kessi's *Hystérésis* (Algeria/Autoédition, 2009), Djamil Belloucif's *Bir d'eau - walk movie - portrait d'une rue* (Algeria/Autoédition, 2010), Drifa Mezener's *J'ai habité l'absence deux fois* (Algeria/Béjaia DOC, 2011) and Aboubakar Hamzi's *El Berrani*, it compares the words that allow us to catch a glimpse of one of the possible landscapes of Algerian cinema, one that completely accepts its inwardness.

© Habiba Djahnine, 2013



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Identification par le « je » et territorialité fragile du cinéma en Algérie

Habiba Djahnine
Cinéaste

Ma proposition dans ce texte est de réfléchir à la question du « filmer malgré tout » dans un pays, l'Algérie, qui peine à fabriquer des images sur lui-même ; un pays qui cumule les difficultés à construire des images pour s'identifier, pour parler de lui-même. Cela revient à traiter de la difficulté de parler d'un « nous », de « chacun de nous ». Cette difficulté réside peut-être dans celle de se représenter de manière complexe car l'image n'est pas la photographie spontanée de ce que nous regardons mais bien plutôt le reflet et le résultat d'un travail sur le regard. Tout viendrait-il alors de la difficulté de construire un regard personnel, subjectif, ou alors de la quasi absence de confrontation ou de critique constructive ? Ces hésitations nous éloigneraient-elles de ces questions fondamentales : du « comment se représenter » ? Comment s'identifier par le « je » pour assumer une territorialité diverse et multiple ? Dans ce magma d'images « brouillées » (obstacles, impossibilité, impasses, vides, contradictions) l'apport fondamental des cinéastes est dans leur regard singulier, justement.

Il me semble important d'évoquer dans cette introduction la place que j'occupe pour tenir ces propos. Dans le cinéma la question du point de vue est centrale à la fabrication d'images. « D'où je parle » pour interroger ces travaux ? Je ne suis pas dans la posture de l'académicienne, ni de la spécialiste en cinéma mais dans celle de la praticienne et pédagogue. Je pratique depuis plus de 15 ans un va-et-vient permanent entre ma pratique de réalisatrice et celle de programmatrice et formatrice. Je suis à une place d'observatrice de la fabrique de l'image qui existe dans mon pays et dans la diaspora algérienne, mais aussi j'expérimente à travers mon travail personnel et celui que je mets en place avec des jeunes l'idée de l'identification par le « je ». Cette démarche n'est pas seulement identitaire, elle accompagne un processus de désaliénation sur lequel je reviendrai plus longuement.

Aussi s'agira-t-il ici d'explorer des aspects davantage liés à la forme cinématographique qu'au style ou encore au genre ; de traiter du processus qui (nous) mène à se (nous) transformer, à faire des images avec tout, des images de tout. Porter un regard sur son quotidien, faire ressortir son intériorité, la transformer, la déformer, la reformer, la monter sont autant de gestes visant à tracer des lignes qui disent des doutes, des instants qui se croisent là où l'esthétique, la lumière, la focale peuvent permettre une écriture, une réécriture, un semblant, un faux semblant, une esquisse ... de soi.

Parlons d'emblée et de préférence de pratique(s) : abordons quatre œuvres cinématographiques de styles, de genres et d'écritures totalement différents pour essayer de saisir le pas qu'elles franchissent vers la fabrication d'un regard intérieur. Ce pas se réalise en deux temps ou plutôt en deux mouvements : d'abord vers sa propre intériorité et ensuite vers celle de l'Algérie. Ces œuvres aident selon moi à sortir d'une vision binaire pour y opposer, malgré tout, une vision complexe, une vision désaliénée. La désaliénation est reportée ici à une démarche libérée de la part des auteurs de toute justification ou appartenance à un courant, ou institution, ou à un attachement à une quelconque idéologie.

Aussi, m'éloignerai-je dans mon propos de l'idée d'un « cinéma algérien » - comme entité hypothétiquement homogène répondant à un style, à une ou des écoles et à une histoire linéaire - : par contre, il existe bien des cinéastes qui développent des processus de création pour répondre à un appel venant d'eux-mêmes. Ils ne répondent qu'à une seule nécessité, celle de porter et de commettre un acte de création gratuit mais impérieux. Nous pouvons citer à ce sujet plusieurs cas de films algériens qui s'inscrivent dans cette lignée et qui ont marqué par leur liberté et par ce qu'ils ont apporté de nouveau. Il s'agit de *Tahya Ya Didou* de Mohamed Zinet¹ et *Combien je vous aime* de Azzedine Meddour², pour ne citer que ces deux là.

Comment le « continent du cinéma » regarde-t-il l'Algérie ? Comment certains cinéastes par leur travail disent quelque chose d'eux-mêmes dans ce territoire ? Territoire réel, imaginé, imaginaire.

Traçons des lignes incertaines et inachevées autour de quatre œuvres, celles de Tahar Kessi, *Hystérésis* (2009), de Djamil Belloucif, *Bir d'eau - walk movie - portrait d'une rue* (2010), de Drifa Mezener, *J'ai habité l'absence deux fois* (2011) et d'Aboubakar Hamzi, *El Berrani* (2010). Quatre réalisateurs, confirmés ou non dans leur choix de faire des images qui deviendront des films.

Ils sont jeunes, ont été formés en Algérie ou à l'étranger, ils ont de commun d'avoir tracé individuellement et librement leur itinéraire. Ils habitent (ou habitaient encore lors de la fabrication du film) l'Algérie, ils ont la volonté, par l'image, d'expérimenter des façons d'être, de se regarder sur un écran pour se dire « malgré tout je suis dans cette Algérie et je fais des films ». Il est important d'indiquer que ces films sont réalisés avec peu de moyens. Ils sont d'abord et avant tout le résultat d'un désir fort de s'exprimer, je dirais même d'expérimenter la possibilité d'un film. Il y a en cela une sorte de défi. Non vis-à-vis des autres, non vis-à-vis d'une sphère culturelle qui peine à exister... Mais tout simplement vis-à-vis d'eux-mêmes.

L'élément essentiel qui a dicté le choix de ces œuvres est dans leur point commun - central - : les quatre réalisateurs ont fait un film dans lequel ils apparaissent chacun dans le champ. Ils se mettent en scène, ils se filment, ils sont des deux côtés de « l'objectif », ils traversent le cadre, l'habitent un moment, pour donner à voir une certaine « vérité », la leur, ou celle - incertaine - qu'ils tentent de construire. Apparaître à l'écran n'est pas un acte anodin. Cela crée une situation contradictoire, dichotomique. D'un côté une volonté de contrôle, de l'autre un lâché prise. Ces quatre films ne répondent pas tous au genre bien connu du « cinéma autobiographique ». Justement ce qui est intéressant c'est cette ligne fragile qu'ils tracent et qui oscille en permanence entre un « je » difficilement identifiable et une volonté de déterminer le territoire vrai ou fantasmé d'un possible « je ». C'est Drifa Mezner qui va choisir une identification claire dans le but de chercher les causes d'un dédoublement qui l'éloigne d'elle-même.

Pourquoi ont-ils fait le choix de ces formes de narration dans un pays en déficit d'images de lui-même ? Comment ont-ils construit ces images, pourquoi se filment-ils ? Quel nouveau territoire veulent-ils explorer ? Comment transcendent-ils les espaces vrais ou imaginés pour raconter les impossibilités du cinéma, les impossibilités de la vie en Algérie, les identités qui s'additionnent ou s'annulent, les peurs qui s'amoncellent, les angoisses qui se racontent avec douceur, les absences répétées qui créent des désertions, des départs.

Quatre films, quatre visions

Hystérésis de Tahar Kessi

Cinéaste de 27 ans, il travaille depuis une dizaine d'année déjà dans le domaine de la création, répondant à un désir de faire des images. Dans *Hystérésis* il invite le spectateur à entrer dans l'univers de son film par le biais du sensoriel. La bande sonore du film est travaillée dans le but de la faire exister comme un langage à part entière. Ce que vous voyez est aussi important que ce que vous entendez. Il dit lui-même qu'il ne crée pas de personnages mais des entités qui occupent un territoire, qui interagissent dans des situations contradictoires pour produire la ou les idées qui peuvent conduire au film. Dans *Hystérésis*, Tahar travaille sur les contrastes nuit/jour, sombre/surexposé. Il expérimente un jeu autour d'un texte pour voir ce que « ça peut donner ». Il superpose des univers, les fait se succéder pour créer des sensations, des émotions, pas forcément du sens.



Dans son film, Tahar se met en scène. Il se filme plongé dans la pénombre, son personnage tente d'écrire le découpage technique du film qu'il va tourner et dont on voit les scènes jouées dans un jardin public inondé de lumière. À quelle nécessité Tahar Kessi répond-il en décidant de se mettre ainsi en scène ? Il joue son propre rôle, celui du scénariste qui tente d'écrire le découpage du film qui se déroule sous nos yeux. La forme singulière que prend ce film nous pousse à deviner ou bien à entrevoir les frontières que l'auteur interroge. Il ne s'encombre pas d'un récit narratif, voir linéaire. Il choisit la rupture, la superposition de séquences, la mise en abîme pour créer du signifiant.



Il use de symboles : le temps représenté par une montre éclairée dans un espace sombre, la fourmi qui se promène sur la feuille blanche du scénariste tentant d'écrire le découpage technique de son film, la tortue qui traverse, elle, le champ plusieurs fois, délimitant pas son geste des territoires incertains car le sol qu'elle traverse ressemble à une carte géographique. Et pendant tout le film, on se demande si ce jeu de piste est là pour nous dérouter, nous mettre sur une fausse piste ou bien nous donner des indicateurs ? Tout est déconstruction de certitudes. Les personnages ne sont sûrs ni de ce qu'ils voient, ni de ce qu'ils disent, ni de ce qu'ils entendent. La présence de Tahar à l'écran pose d'emblée la question du statut de la création artistique. Qu'est-ce que faire du cinéma ? Car il écrit son scénario en même temps que le film se joue. Il écrit des séquences et ne fait que les répéter dans une sorte de frénésie, insatisfaction.

Le jeu est persistant, les personnages se dédoublent, les territoires se délimitent et s'effacent, les mises en abîme s'installent comme un leitmotiv nécessaire au filmeur qui traverse le champ à l'aide du clap indiquant les séquences. Mais ces claps ne signifient rien car la comédienne continue de jouer son rôle et même le dépasse, entrant dans une intemporalité proche de l'effet de transe. Elle est comme affublée d'une présence qui propose au même moment, dans la même scène, ce que j'appellerai l'invisible. Le cinéaste continue à filmer ce qu'il n'a pas écrit dans son découpage. « Non je ne suis pas toute seule » dit la comédienne. Elle est avec la caméra omniprésente, avec Tahar qui démultiplie la mise en abîme pour peut-être exprimer l'impossible fiction. La mise en scène qui se délite, les symboles qui n'en sont pas. Tahar est partout ! C'est peut être à cette seule condition qu'il peut faire exister ce film. Pourquoi lui est-il impossible de s'effacer devant son film ? Pourquoi est-il impossible de se perdre dans la fiction ?





Drifa Mezner et Aboubakar Hamzi ont réalisé leurs films dans le cadre de l'atelier de création Béjaia DOC³, en Algérie. Ces deux jeunes apprentis réalisateurs arrivent au documentaire avec des sujets vastes qui nous font deviner la nécessité pour eux de s'exprimer - autrement et à leur manière - sur des sujets galvaudés dans la société algérienne. Autrement, parce que ces auteurs écrivent et filment directement à partir d'une réalité vécue. Il n'y a pas de mise à distance. Ils ne sont pas spectateur d'un phénomène qu'ils veulent comprendre (comme cela a été fait dans plusieurs œuvres de réalisateurs algériens, Merzak Allouache, Moussa Haddad, etc.). La seule façon pour eux d'en parler sans que cela soit encore « inaudible », serait d'en parler de façon personnelle, voire intime. Il s'agit de la problématique « *Harraga* » nom en arabe algérien qui désigne les personnes qui traversent la mer clandestinement. « *Harraga* » tire sa racine du verbe brûler, pour brûler les frontières, brûler la vie... À cette problématique du partir, de « brûler », se pose aussi, en contre-champ, celle de rester. Rester comment ? Partir pour quoi faire ? Les deux films font ces choix de questionnements liés à l'exil intérieur. Les deux ont choisi la rive à partir de laquelle ils voient les autres partir. Mais cela n'est pas sans conséquence ! Se crée alors un processus de construction du (de) regard(s) intérieur(s) à l'Algérie et tout en même temps intérieur à la vie des deux auteurs. C'est ce qui travaille ces deux films et leur confère leur singularité.

Évidemment, dans les deux cas, les réalisateurs se mettent en scène. Ils racontent par fragments leurs questionnements : cela passe par des personnages avec lesquels ils créent des situations documentaires⁴ mêlées souvent à un parti pris, clairement assumé, de jeu de mises en scène. Cette liberté de forme propose ainsi de se jouer du « cinéma » comme vecteur de l'imaginaire en forçant les choses, nous donnant ainsi à voir un réel imaginé, fantasmé.

***El Berrani* d'Aboubakar Hamzi**

Aboubakar dit Bouba, vit à Oran, une ville de l'Ouest algérien. Le titre de son film, *El Berrani*, qui signifie l'étranger en arabe, suggère l'idée de l'étranger dans sa terre, exilé chez lui. Le travail autour du film a consisté en la rencontre d'un groupe de jeunes qui souhaitent partir du territoire algérien à bord d'une barque pour rejoindre l'autre rive, clandestinement. Depuis plusieurs années des dizaines de jeunes algériens quittent leur famille, leur travail et leur pays pour se rendre, à bord d'une embarcation de fortune, en Europe. Ils fuient des situations de précarité, de misère sociale et individuelle, animés par un fort désir de liberté qui guide leur geste dangereux. Ils le font en sachant qu'une grande partie des personnes qui partent dans ces conditions meurent en mer, ils

s'en vont malgré cela ... Ils disent « je préfère être mangé par des poissons que par des vers ». Cette phrase est chantée par des groupes de Rap et même par des stars de la chanson algérienne.

Dans *El Berrani*, les personnages sont cadrés de façon directe. Ils racontent la marginalisation, l'exclusion, le mépris qu'ils subissent au jour le jour et les impossibilités accumulées. Pas d'amour, pas de liberté, pas de reconnaissance de leur art... Malgré cela ils trouvent les moyens de construire un rêve de départ... En fait, les protagonistes du film (re)constituent au fil du récit les fragments de la vie de Bouba. Comme si construire une image de soi demandait le détour obligatoire par les « autres ». Il n'empêche que lorsque Bouba accompagne les protagonistes jusqu'au bout de la préparation de leur départ en barque (la scène est fictionnelle), il choisit, lui, de rester sur le rivage et de les regarder partir. Plus encore, Bouba décide de filmer une dernière scène/extérieur/jour, au bord d'une mer démontée, agitée, crachant de grosses vagues. Lui, serein, tranquille dans son choix de l'exil intérieur.

Les personnes qu'il filme, tous des jeunes hommes, sont des artistes. Parmi eux, le rappeur Dobanys crève l'écran avec son texte puissant qui raconte sa marginalisation, sa mise au ban de la société. Dobanys, clochard, se prête volontiers à une mise en scène, il accepte, dans un contrat explicite avec Bouba, de se livrer. La galère, la drogue, la prison, le chômage... Il ne prend pas de pincettes pour accuser le pouvoir, il désigne les dirigeants politiques, le gouvernement algérien, comme responsable de la situation des jeunes, du terrorisme, et de la précarité dans laquelle il se trouve. Dans ces images il y a le possible de l'impossible. Un jeune homme avec un talent évident, une force dans la présence et le propos, parle de l'impossibilité d'exister dans un espace corrompu. Pourtant sa simple présence devant la caméra de Bouba le propulse dans le possible, plus encore : dans l'Algérie malgré tout !

Les autres personnages passent tout en revue, l'impossibilité de vivre une histoire d'amour, de se déplacer comme tous les jeunes du monde, ils disent la prison à ciel ouvert dans laquelle ils se trouvent, ils disent l'embargo social, l'horizon fermé.

J'ai habité l'absence deux fois de Drifa Mezener

Drifa quant à elle, se place d'emblée au centre du dispositif de son film⁵. Elle parle d'elle-même, de son frère exilé depuis plus de 20 ans en Angleterre et de sa famille qui vit depuis dans l'attente du retour de ce frère. Comme si le moment du départ était le moment qui avait suspendu toute la famille dans une attente... dans une absence même.

« J'ai habité l'absence deux fois » : le titre évoque le frère parti, la construction de toute une famille autour du départ du frère, ce qui provoque l'absence à sa propre vie, la vie de Drifa.

Le film commence avec un plan séquence. Un face à face entre Drifa et son père. Images filmées dans le jardin de la maison familiale. Avec une caméra subjective, Drifa suit son père pour lui demander de lui parler de « l'Histoire ». Son père se mure dans un silence colérique et fait la grève de la parole. Elle le provoque, joue, on entend le rire de Drifa en hors champ...



Elle lui parle de guerre, il lui rétorque « nous avons fait la guerre, vous avez créé la guerre civile, la fitna », et là, comme par magie, les sujets qui habitent le film et la vie de Drifa surgissent spontanément entre colère et refus de parler : « le départ de Sofiane » ou encore mieux « l'impossible retour au pays de Sofiane » qui par ailleurs vit toujours clandestinement en Angleterre. Cela donne à son exil une dimension définitive et rend l'absence encore plus cruelle. Comme l'impossible retour du frère.

Très vite Drifa prend le parti de présenter sa famille au public. Son dispositif est clair, elle veut raconter son histoire en arabe dialectal et présenter les protagonistes qui sont les siens. « Celui-là c'est mon père », « Celle-là c'est ma mère qui attend le retour de Sofiane », « Celui-là est mon frère aîné, musulman pratiquant mais pas intégriste » histoire pour elle de tordre le cou aux préjugés qui prévalent dans la société algérienne et ailleurs, et qui veulent qu'un homme « barbu »

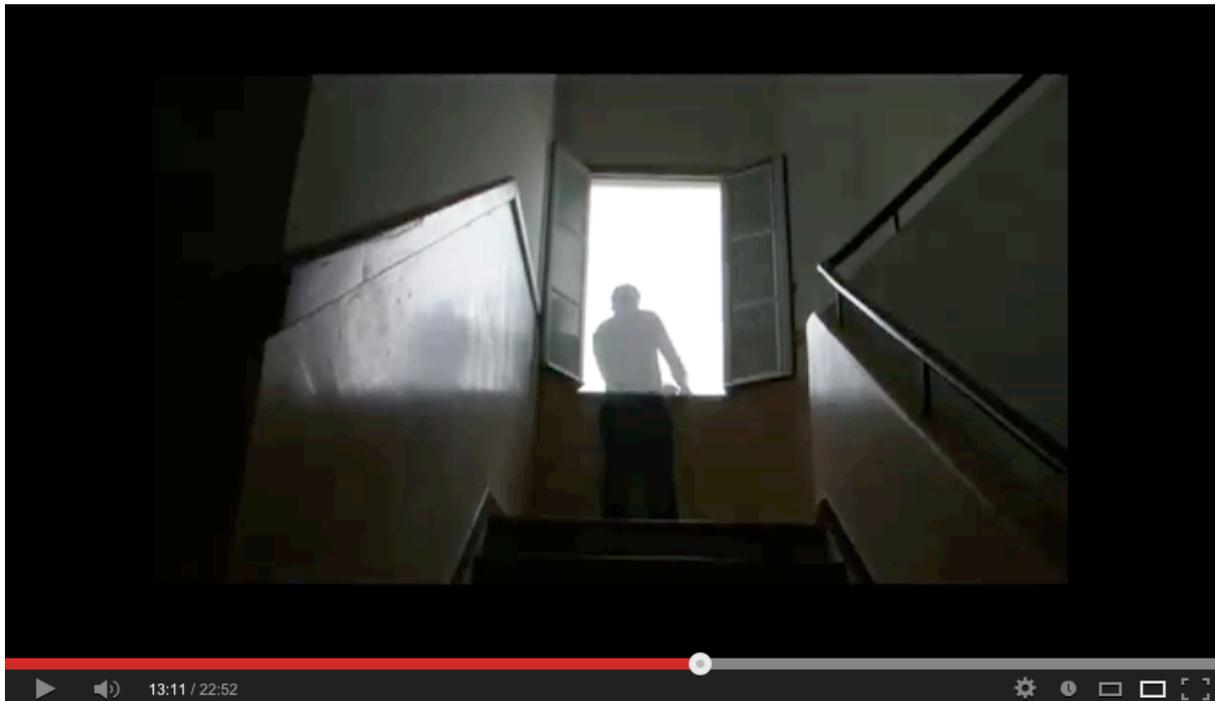
soit donc intégriste, donc terroriste. « Et celle-là c'est moi... ». Finit-elle par dire en montrant une image d'elle sur fond vert.

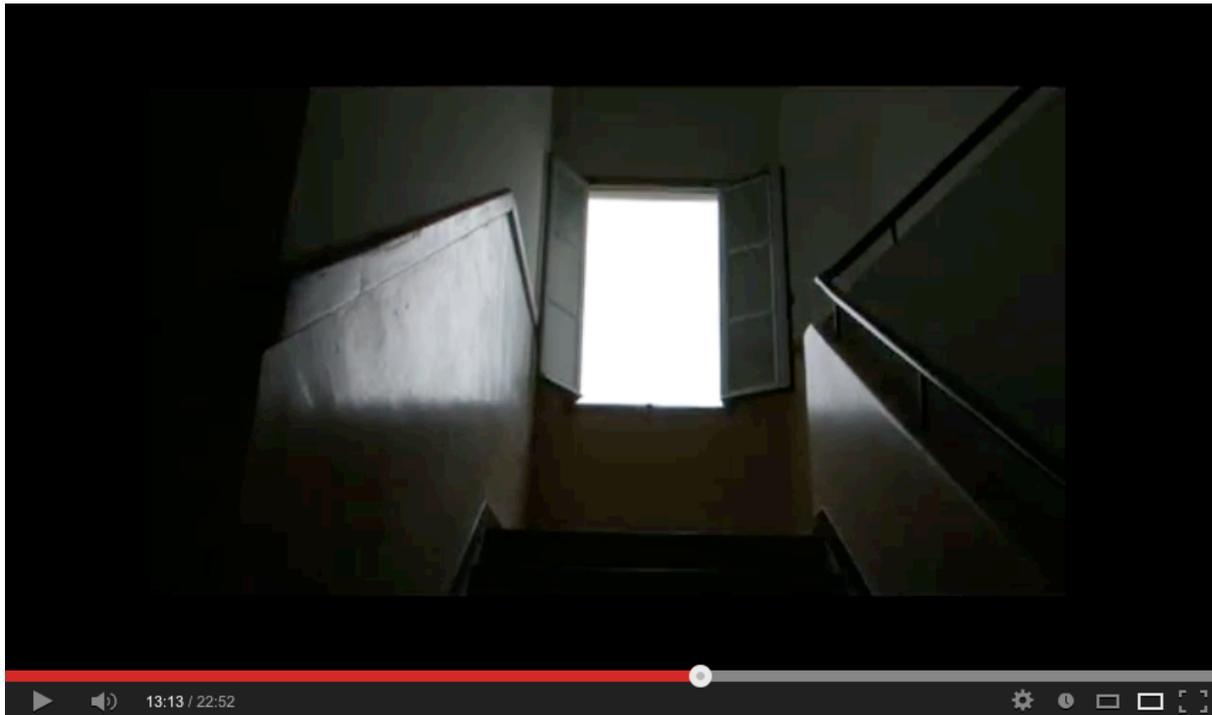
La suite du film consiste en une relation épistolaire entre Drifa et son frère absent, Sofiane. Elle évoque le passé en montrant presque par opposition des images du présent... elle évoque l'absence et lui parle de son départ silencieux, des premiers gestes de sa « harga », de son exil, de ses regrets...

Dans les images que Drifa nous donne à voir du monde extérieur apparaît exclusivement la commune d'« *El Kobbba* » (Kouba en français). Cette commune, située sur les hauteurs Est d'Alger, est connue pour avoir vu beaucoup de ses enfants s'exiler vers l'Angleterre, surtout dans le début des années 90. À cette même période, dans sa grande mosquée, les deux leaders du FIS (Front Islamique du Salut) y donnaient les prêches politiques les plus radicaux. Des hommes et des femmes affluaient de toutes les communes du Grand-Alger pour écouter les discours politiques qui s'opposaient avec force au pouvoir en place et à l'État.

Dans sa forme, il peut sembler que la réalisatrice use et abuse de l'illustration. Par les images et par le texte de la voix off, elle insiste, force le trait, pour montrer l'univers de son enfance ; dans une langue douce et poétique en arabe dialectal, elle dit une enfance absente. « Je ne sais pas comment j'ai grandi » dit-elle. Fixer les objets, les lieux, les airs de son enfance lui permet de retrouver les fragments d'une présence, comme autant de preuve pour exister dans le présent. Une prise de conscience fulgurante liée à l'accumulation des traumatismes. Elle rajoute : « Comment avons-nous pu vivre avec autant d'absences ? »

Tout au long de l'élaboration du film, Drifa a cherché sa place, l'absence du frère prenait le pas sur sa propre absence à la vie, la douleur de l'absence du frère prenait plus de place que sa propre douleur.





Petit à petit le travail du film a consisté en l'appropriation de l'espace du film par Drifa qui en assume le rôle total de narratrice/réalisatrice. Elle construit la place par laquelle elle va nous montrer son histoire algérienne, par un « je » qui appartient à plusieurs « nous », à plusieurs d'entre nous. Le « nous » familial, le nous « d'une histoire collective de l'après octobre 88 ». Le geste intime est fort, produit du sens et crée de la réconciliation dans une société clivée par la guerre civile, ou le terrorisme, ou cette chose immonde qui a traversé la société algérienne avec son lot de violence, d'assassinats, de départs, de disparitions...

Au final *J'ai habité l'absence deux fois*, fait habiter à Drifa le champ et le hors-champ du film documentaire qu'elle nous propose. La particularité de celui-ci contrairement aux autres films choisis pour ce corpus, est qu'il habite tout le temps et simultanément le champ et le contre champ. Le champ car elle assume en permanence sa présence et celle de sa famille dans le cadre, dans le hors-champ car elle est la narratrice qui se place derrière la caméra pour nous livrer le récit de son absence. En définitive, c'est le présent que Drifa habite, c'est une Algérie malgré tout qu'elle décrypte loin, bien loin des visions binaires, dans la complexité d'un travail sur l'image risqué, mais nécessaire.

Hystérisis, *El Berrani*, *J'ai habité l'absence deux fois* sont trois films qui participent à désaliéner le regard et à fabriquer du nouveau.

***Bir d'eau - walk movie - portrait d'une rue* de Djamil Bellouci**

Le film de Djamil est celui d'un réalisateur, faiseur de film et d'images, expérimentateur de nouveaux espaces cinématographiques en fiction et en documentaire, entre documentaire et fiction. Pourquoi pas ? Pourvu que l'on regarde avec un œil nouveau des espaces vus et revus, des lieux habités, traversés et re-traversés à maintes reprises, pour des raisons différentes, avec des points de vue et des angles différents.

Il nous propose un « walk movie », un film « en marche », « en marchant », « marchant » qui s'érige sur un dispositif de déroutement (des routes). L'idée est d'être mal assis, d'avoir le vertige en le regardant et de ne pas savoir à qui appartient le point de vue puisque celui-ci change en permanence tout en étant un, celui du réalisateur.

Djamil filme la rue Burdeau au cœur d'Alger. Cette rue traverse plusieurs quartiers pour aboutir à la rue Didouche Mourad, un axe principal d'Alger-Centre. Les premières images sont prises dans un quartier sur les hauteurs (là où la rue prend naissance) où on se croirait presque à la campagne. Des enfants jouent, chahutent et provoquent la caméra, ils essaient d'entrer en contact avec les filmeurs. C'est là qu'ils se heurtent au silence. Autiste est la caméra, ou alors la caméra est vivante mais ceux qui la tiennent n'y sont pour rien (c'est ce que le dispositif choisi veut nous faire sentir). Ce choix suggère l'utilisation d'une caméra mobile à deux pieds ou à quatre pieds puisqu'on devine la présence de la perche, donc du preneur de son. La caméra semble filmer au hasard des rencontres. Mais il n'en est rien. Le cinéaste ne veut visiblement pas de contrat avec le spectateur, il veut lui proposer une vision qui le prenne en permanence à contre pied. Il surexploite volontiers des procédés de reportage/documentaire et nous mène au bout de quelques minutes au cœur d'une fiction.

J'entends Jamil réagir en s'écriant : « Mais qu'est-ce qu'une fiction ? Et qu'est ce qu'un documentaire ? » Il prépare son film comme une fiction et se laisse envahir par certaines séquences documentaires, car le décor est une rue à une heure vivante de la journée. Car le décor est Alger la vraie, en un jour anodin, banal de son existence. Il propose des situations à ses personnages qui jouent dans le réel. Le moment de basculement, selon moi, est celui où Djamil Belloucif apparaît comme personnage de la « houma » (quartier) avec une bande de « potes ». Là, se posent sur le perron d'une entrée d'immeuble les questions de cinéma, d'éthique, de ce qu'on filme, du pourquoi on filme...

En parallèle de ce que je viens de décrire, il y a le parti pris clair d'évoquer les questions d'architecture, d'urbanisme. Et ces questions sous-tendent d'autres questions. Comment habiter une ville /Alger ? Pourquoi tant de terrains vagues à l'intérieur d'un territoire très urbanisé ?

Le film commence avec ce quartier qui ressemble en tout à la campagne, végétations, poules, roseaux, maisons basses en parpaing et en briques rouges... En suivant la progression de la caméra, on arrive à la ville coloniale, en passant par les terrains vagues, des chemins inhabités, des lotissements non construits et même une « favela » pour reprendre la réaction colérique et vive du protagoniste urbaniste.

Pour reprendre les discussions du perron, il s'agit de l'intrusion de la caméra : « pourquoi vous filmez des personnes que vous ne connaissez pas ? » Ce n'est pas un hasard si Djamil choisit d'être dans cette séquence. Il passe de l'autre côté de l'objectif le temps de quelques questions sur le dispositif qui se déroule sous nos yeux. « Allez filmer ailleurs ! » disent les immeubles, les jeunes... à la caméra. La caméra toujours autiste, refuse de répondre, elle poursuit son chemin.

Afin de pousser plus loin la réflexion sur ces films, il m'a semblé judicieux de soumettre trois questions à leurs auteurs : Drifa, Djamil et Tahar. Pourquoi ne les ai-je pas envoyées à Bouba ? Il m'a semblé que dans ce parcours à travers lequel j'ai dialogué avec les quatre œuvres, le travail de Bouba, *El Berrani*, s'est posé comme le chant qui accompagne les autres films. « Chant » ou « champ », c'est à voir.

Comment ce film-là accompagne-t-il les trois autres ?

Le titre *El Berrani* (l'étranger) indique, signale la posture à partir de laquelle se pose la question d'habiter le cinéma.

El Berrani est celui qui a « habité l'absence deux fois ». Étranger dans son pays/par absence/il construit une présence lorsqu'il a conscience de toutes les absences.

El Berrani et *Hystérésis*. L'hystérésis est un effet qui persiste après que les causes de sa création ont disparu. Il agit comme un trauma qui persiste après la disparition de ses causes/le corps, étranger à son être, cherche à continuer à exister.

El Berrani/ Bir d'eau - walk movie - portrait d'une rue. Le début est la fin du film/ il commence à la campagne et se termine par un personnage étranger chez lui qui ne retrouve plus son immeuble. C'est le facteur, qui, à la fin d'une journée de travail lui indique l'immeuble en question.

Des réponses de trois réalisateurs⁶

Tahar Kessi

HD: Pour moi ce n'est jamais anodin de se filmer, j'aimerais savoir comment tu as pensé le fait d'être des deux côtés de l'objectif ?

TK : J'avoue que le fait de mettre mon corps dans le bain du film quelques fois s'est fait par contrainte - faute d'avoir une interprétation exacte -. Généralement, je n'exige pas de ce que je filme qu'il soit performant, que ce soit les gens ou les choses. Je me mets dans le film - par exemple dans un film que j'ai fait en France - comme pour payer un prix. Payer le prix des images que je prends. Je mets ma peau sur la table à la fois dans la vie civile, puis je la mets dans le cadre comme défouloir. Mais tout dépend de comment la mettre: dans *Hystérésis*, puisqu'il y a un traitement du travail créatif et plusieurs niveaux de mises en abîme, je me filme dans l'ombre car je veux voir les choses d'où je suis. Mon espace c'est l'absence de repères architecturaux, l'absence de détails, l'épuration. C'est une mise en danger que l'absence de repères, et ceci j'essaye de le créer à l'image, par les outils purs du cinéma, non les mots. L'absence de repères caractérise les gens avec lesquels j'ai grandi; évoluant coupés du passé et sans assurance de l'avenir, situation instable prompte pour l'acte productif et créatif.

HD : Après coup, lorsque tu t'es vu dans les images, est que cela t'as mené à penser autrement ton film?

TK : Oui. Énormément. Le fait de me voir à l'image est une tâche assez difficile à supporter, je dirais pour des raisons lacaniennes. Ma propre image est quelque chose de très obscur pour moi. C'est curieux de se voir, j'ai l'impression de me détacher de moi-même, de ne pas me reconnaître, de pas me connaître du tout je pense. J'ai comme cette petite sensation que je regarde un tas de viande et d'os qui effectue des fonctions qui relèvent de la contorsion, du comportement adopté pour exister, être reçu. Je trouve ça très vulgaire. Le cinéma, peut-être, a cette petite magie technique de dévoiler notre condition : l'impuissance du corps à se porter. La lourdeur en gros. C'est pour ça que je disais tout à l'heure que c'était dangereux, celui qui se filme se situe, situe la direction de son regard, où il se pose; en acceptant de faire ça on s'assassine. C'est le prix à payer pour parler de quelque part, accepter de supporter son corps et le poids de ceux des autres.

J'ai changé le montage de deux de mes films car on m'y «voit» justement. Je ne veux pas être vu, juste aperçu dans le paysage du film, dans sa géographie.

HD : Est-ce que ta présence à l'écran est une façon pour toi de donner à voir « comment tu veux habiter l'image ou le cinéma » ?

TK : Je dirai que c'est à peu près ça. Comme je l'ai évoqué : plus se situer. Mais après occuper une image où l'habiter est un travail qui je pense prend toute une vie. Par «Occuper», «Image» et «Habiter» tu relèves trois choses qui me préoccupent fondamentalement non seulement dans mon travail de bricole d'images mais jusque dans ma vie quotidienne c'est-à-dire: essayer de saisir dans les grandeurs conceptuelles comme le Travail, l'Espace, l'Habitat. Occuper une image, c'est l'effort incommensurable pour tenter d'arraisonner un espace imaginaire. Je pars de ce que je vis, car il serait malhonnête de spéculer sur du réel. C'est toujours une situation vécue, éprouvée, remuée et ruminée mille fois avant de l'expulser sur papier. Le papier résiste et ne veut pas contenir la simple pensée ou quelquefois des intentions purement visuelles ou sonores. C'est-à-dire que le fait d'essayer de poser du sensoriel sur du papier est un travail qui va contre nature. C'est un travail. Ensuite puisque cet espace que m'offre cette pierre tombale qu'est le papier est assez insuffisant, voire incompatible avec ce que je veux conduire, je trouve un deuxième espace qu'est le cinéma. Mais attention, je parle ici de cinéma dans son sens le plus simple, c'est-à-dire une petite débrouillardise technique qui permet, je le reconnais, de glisser quelques poésies des fois.

Je parle d'espace fantasmé car quelques fois l'espace réel est défini par autre chose qui ne me convient pas. Les murs ne suffisent pas à tracer un territoire; c'est un procédé beaucoup plus complexe qui se base aussi sur l'Histoire comme totalité. Mon prochain film par exemple se nourrit de ça. Pour habiter quelque chose, je pense qu'il est nécessaire que l'on s'approprie cet espace par

la construction. Comme par exemple les maures habitèrent la méditation ou les cosaques les stèles et les forêts, ils ont trouvé des solutions, le réalisateur aussi est pour moi un trouveur de solution. Il n'est pas une catégorie sociale, c'est un travailleur et en dehors de ça c'est une personne qui intègre un groupe puisqu'il a choisi de parler de choses, de faits ou de personnes. Il ne vient pas d'une autre planète - du moins que je sache.

On habite en déployant nos capacités de travail, d'imagination, de cohésion sociale, pour accorder l'espace à notre désir profond, à notre être profond. Souvent cela se fait par mimétique. Puis une fois que l'on a mis à notre diapason ce que l'on veut habiter, on est défini à notre tour par lui à travers l'histoire. Cela s'appelle l'identité en ce qu'elle a de plus élevée.

Zaama (soit disant) je dirai que la mienne est dans tout ce que je fais, là où est mon point de chute. Je ne veux parler de rien, mais parler de l'intérieur de tout.

Djamil Belloucif

HD : Pour moi ce n'est jamais anodin de se filmer, j'aimerais savoir comment tu as pensé le fait d'être des deux côtés de l'objectif ?

DB : À mon sens, faire un film c'est faire un objet qu'on regarde mais aussi un objet qui nous regarde, or, celui qui me regarde lorsque je regarde mes images n'est autre que « moi ». Cette image, ma propre image, me renvoie à « qui je suis » et elle me met à égalité avec les autres que je manipule. Je me manipule ainsi moi-même pour me découvrir. Je me fabrique à mon tour « un autre » et je le deviens. Arthur Rimbaud me semble dire l'essentiel : « je est un autre », j'y vois là un cheminement socratique et cette approche me semble être facilitée par l'invention du cinématographe car celle-ci permet l'un des plus grands rêves de l'homme : se dédoubler, être un autre. Le cinéma est une histoire de doubles, d'ombres. Il y a une réelle fascination de ce type de transgression. Jouer un amoureux, un voleur ou un sage relève de la même folie, celle d'être un autre car de cet autre-là, nous avons tout à découvrir. Dans mon film *Djoûû* par exemple, je m'y suis vu pudique, plus qu'à l'accoutumée. La distance que j'ai prise naturellement avec l'acteur qui joue avec moi m'a semblé bizarre, lointaine. Dans *Bir d'eau a walkmovie*, je m'y suis vu autoritaire, et pour finir, dans mon dernier film *C'est dans la boîte !* j'ai vu (et entendu) de ma part, un mélange de violence et de douceur à deux doigts de craquer pour s'exprimer. Ce naturel de l'image qui me concernait, je ne l'avais jamais vu ou senti avant à ce point et de façon aussi évidente, je ne pensais pas que ces choses pouvaient transparaître.

Lorsqu'on se filme, on se rend compte, après visionnement, que quelques soient les images faites et le jeu que l'on fait, quelque chose de soi transparaît, quelque chose nous dépasse, et l'on voit un autre, qui sait, peut être notre vrai moi. Le « connais-toi toi-même », prends ici tout son sens.

HD : Après coup, lorsque tu t'es vu dans les images, est-ce que cela t'a mené à penser autrement ton film ?

DB : Non, pas du tout. Au contraire. Je crois que dans les films que j'ai faits, la seule image qui ait réellement un sens à donner aux spectateurs, c'est la mienne. Nous devenons, sitôt qu'on passe devant la camera, une fiction obligatoire (quelque soit le film fait) qui dit que la réalité est à prendre avec des pincettes puisque l'on ne peut être à la fois devant et derrière la camera. Ce faux, est la seule réalité du film qui fait basculer tout le film dans le doute. J'y vois un jeu de miroirs total dans cette forme de cinéma où tout est en reflet, que le « vrai » nous échappe et qu'il s'agit de le construire par le spectateur.

Je ne crois ni au vrai ni au faux mais je crois que c'est l'interaction avec « l'autre » qui les crée. L'autre est à lire comme tout ce qui nous entoure, un Homme, un livre ou un arbre qui nous éveille à nous-mêmes. Le cinéma nous permet de réaliser un rêve fabuleux : se dédoubler en se filmant pour se découvrir.

Dans mon dernier film *C'est dans la boîte !* : je joue le rôle d'une sorte de journaliste qui découvrirait un quartier, une banlieue, et par ce jeu, je cherche à déconstruire tout ce dont la tv

nous matraque depuis des années sur ces lieux. Je joue un rôle pour déjouer le spectateur et lui insinuer en bout de course qu'il faut briser les miroirs pour se libérer du film, seule voie de sortie pour commencer le travail de déconstruction des images mentales construites par les médias. Supprimer cette supercherie enlèverait tout sens aux images réalisées. Un autre que moi qui jouerait un journaliste ferait capoter l'idée de déconstruction voulue car je pense que l'ordre des choses au cinéma doit se brouiller, la dépersonnalisation doit être de règle car si elle concerne naturellement le spectateur (il peut aimer un prisonnier au cinéma qu'il ne fréquenterait même pas dans la vie), ici, je la voulais aussi pour moi (le filmeur) afin d'accentuer l'idée que toutes les images ne sont qu'un point de vue. Ainsi, je force le spectateur à encore faire, à cet endroit, un travail supplémentaire de déconstruction pour démêler le film afin d'en tirer une idée (n'importe laquelle) tout en l'empêchant de prendre comme preuve objective les images.

HD : Est-ce que ta présence à l'écran est une façon pour toi de donner à voir «comment tu veux habiter l'image ou le cinéma» ?

DB : Non, je crois que cela n'intéresse personne. À la limite cela pourrait m'intéresser mais je préfère dans ce cas garder ce que je filme pour moi car comme je te le disais précédemment, certaines choses seraient plutôt à cacher. Concernant ce qui doit être tourné pour être projeté à un public, mon but est de briser les images afin qu'on n'en fasse plus (ou moins) des icônes. Tu le sais aussi bien que moi, dans les années 90, les Algériens ont été filmés comme des fous sanguinaires, et ce, en martelant que ces images étaient la réalité sans même offrir à ceux qui les regardaient, des outils de déconstruction. Ça ... je ne l'oublierai jamais. Briser l'image, le miroir, est l'un des buts des films que j'ai réalisés jusque-là.

Je veux dire par là que l'image est toujours dangereuse et qu'il faut s'en méfier et que seul un travail de déconstruction peut nous en libérer. La réalité ne s'invente pas, les mensonges si. Tout le cinéma joue sur ce second volet mais ce second volet ne peut être magique que s'il nous fait entrapercevoir par questionnement et/ou rêveries ce qui ne nous apparaissait pas dans la réalité.

Drifa Mezener

HD - Pour moi ce n'est jamais anodin de se filmer, j'aimerais savoir comment tu as pensé le fait d'être des deux côtés de l'objectif ?

DM : Je pense que je voulais dès le début apparaître dans mon film. J'avais une envie secrète qui me poussait à donner à voir aux gens qui est la personne qui raconte cette histoire. Que je sois aussi au cœur de cette histoire et non mon frère. Mais j'avais peur de mes ambitions. Parce que cela voulait dire d'une façon ou d'une autre que je voulais vraiment être faiseuse de films. Ce qui m'a aidée à prendre une décision sincère c'est l'apport des formatrices de Béjaia DOC. Elles m'ont poussée à me regarder en face. Avec leurs questions qui vont chercher dans les profondeurs de soi, elles m'ont demandé où suis-je dans mon histoire? Pourquoi j'apparais ensuite je disparaissais? Pourquoi je ne me donne pas dans le film une plus grande surface de présence? Au final, pourquoi je veux réellement faire ce film? Je croyais que je voulais raconter l'histoire de mon frère, après je me suis retrouvée à me convaincre que je voulais faire ce film pour ma mère qui a vécu l'absence du fils pendant 20 ans. Mais en réalité j'étais en train de faire un film sur moi. Le titre est à la première personne du singulier : «Je». « J'ai habité l'absence ...» C'est pour cela que c'était mon droit d'être naturellement devant et derrière la caméra. Que je sois la narratrice qui se présente aux autres avant de raconter son histoire. C'est comme si de façon indirecte je veux leur dire : « écoutez mon histoire parce que je l'ai vécue, mais aussi parce que je suis l'histoire ».

HD : Après coup, lorsque tu t'es vue dans les images, est-ce que cela t'a menée à penser autrement ton film?

DM : À travers les images que je fabriquais j'essayais de me rapprocher de chaque idée que je voulais exprimer, à chaque sentiment que je ressentais. Lorsqu'on a terminé le premier montage, j'étais encore attachée à la lettre de mon frère. Elle me permettait de construire l'enchaînement de mes idées. Je n'avais qu'une seule préoccupation : comment faire de son expérience,

l'expérience de toute une génération. Après une période de réflexion et de recul, ma présence prenait de plus en plus de place dans le film, je me suis confrontée à moi-même et j'ai pris en quelque sorte mon histoire en main, je ne me cachais plus derrière l'histoire de mon frère. Je me suis posée la question : franchement qu'est-ce que je veux raconter dans ce film ? Mais pourquoi j'ai du mal à dire les choses ? Je me suis isolée et j'ai repris l'écriture de mon film. Une phrase me revenait à l'esprit « ce n'est pas juste que l'absent prenne toute la place du présent ». Je suis présente. Présente avec mon corps, mon esprit, mon cœur, je parle de l'absence. Je ne voulais pas que l'absence continue à nous empêcher de vivre le présent. C'était vraiment injuste. J'ai écrit mon texte en deux jours et je suis repartie en montage pour finir mon film avec une nouvelle idée en tête.

HD : Est-ce que ta présence à l'écran est une façon pour toi de donner à voir «comment tu veux habiter l'image ou le cinéma» ?

DM : Être présente à l'écran signifie, pour moi, me dévoiler, impliquer celui qui me regarde. Je transforme le spectateur en une partie de l'histoire parce que je crois que personne ne peut interagir avec toi sauf s'il sent ta sincérité et s'il sent l'effort que tu as fourni pour arriver à lui, à sa pensée, à son être, à sa sensibilité. Faire un film pour moi dans le temps présent, c'est un voyage exploratoire de qui je suis. Une recherche en soi et une tentative de délimiter une orientation dans l'art cinématographique.

Indéniablement, la présence des deux côtés de la caméra révèle une forme de mise en danger. Que signifie-t-elle ? Qu'implique-t-elle ?

Mis les uns à côté des autres, les mots employés par les réalisateurs aident à démêler un écheveau, à tirer des fils (conducteurs), à entrevoir une des géographies possibles du territoire d'un cinéma qui assume totalement son intériorité malgré toutes les assignations.

En fait, le cinéma, tel que pratiqué par ces quatre réalisateurs, ressemble dans sa pratique au métier de funambule. Comment tenir, justement, sur le fil ? Comment ne pas tomber dans le « prêt à mâcher » ? Le « prêt à penser » ? Comment se donner en permanence la chance de renouveler son regard comme le funambule renouvelle à chaque geste sa posture pour rester en équilibre et aller au bout de son parcours sans tomber.

Bien évidemment, c'est là une mise en danger bien relative. Elle concerne une construction identitaire... sens galvaudé ou désuet. Cette construction permettrait de trouver les éléments d'un vivre « ici ». Vivre et interroger un territoire traversé par la guerre. La guerre devient dans ce qu'elle a de plus dévastateur le seul hors champ possible. Mais un hors champ qui fait des incursions régulières à l'intérieur du champ pour l'occuper et l'interroger. C'est ainsi que se pose pour moi l'occupation par les auteurs du champ de leur film, pour créer une « vérité » afin que tout ne leur échappe pas, pour que le doute leur appartienne. Oui, la guerre dans ses multiples formes détruit l'identité. Qu'elle soit sous forme d'émeute, de lutte contre le terrorisme, de lutte contre le colonialisme, le néocolonialisme. La question de « la guerre » telle qu'évoquée dans ce travail fait référence. Dans les films, elle fait référence à une présence qui peut parfois être inconsciente. Car il s'agit de conséquences, d'effet persistant, d'hystérésis...

Les formes proposées dans ces quatre films portent de façon intrinsèque le même questionnement : comment dire qui nous sommes sans que cela soit inaudible ? Comment utiliser ce langage commun, qui crée une communauté, pour dire du nouveau ? Comment les images aident-elles à se connaître soi-même (comme le dit Djamil) ? Comment les mises en abîme successives de Tahar créent-elles l'invisible qui aide à sortir de l'absence ? Comment la caméra de Drifa, posée face à son monde jusque-là silencieux et sourd à son existence, révèle-t-elle une conscience forte d'elle-même, « un voyage exploratoire de qui je suis » ? Comment Bouba cherche-t-il des fragments de lui-même à travers les histoires des autres et, inversement, comment les fragments de son histoire se retrouvent-elles imbriquées, incrustées subtilement dans les histoires des autres ?

Transe, poésie, marche (*walk movie*). Le mouvement. Il y a aussi dans ces quatre films la dimension du mouvement qui intéresse le voyage, le déplacement. Le déplacement pas seulement comme une possible chorégraphie du corps, mais aussi comme une migration de l'esprit vers des territoires

inconnus, interdits, cachés. Des territoires explosés.

J'ai dit que ce cinéma assume totalement son intériorité malgré toutes les assignations. Je parle ici de l'assignation à créer des images de plus en plus standardisées, formatées, illustratives, portant un message, des images explicites dans le discours, qui ne renvoient pas à un imaginaire puisque celui-là est univoque.

Comment échapper à ces assignations ?

Tahar écrit : « Payer le prix des images que je prends. C'est une mise en danger que l'absence de repères ».

Djamil écrit : « Je me manipule pour me découvrir, le cinéma est une histoire de double ».

Drifa écrit : « Être présente à l'écran signifie pour moi me dévoiler, impliquer celui qui me regarde. Je transforme le spectateur en une partie de l'histoire ».

Aussi, l'acte de création prend-il d'un seul coup l'allure d'un acte responsable, non anodin, non gratuit. Lorsqu'ils posent leurs caméras, les uns et les autres veulent découvrir « ce que cela donne ». Non dans la sphère du hasard, mais au contraire dans l'habitacle du danger, de l'inquiétante certitude, de l'angoisse de ce moment où on se montre à soi. « ...L'absence de repère », « ...histoire de double », « ...me dévoiler ».

Alors, l'articulation se fait de la possible reconstruction. Comme si montrer ce qui n'est pas le rend d'un seul coup possible par la présence des auteurs à l'écran.

Pour conclure, je prends le risque d'une formulation métaphorique.

Il y a dans ces films un fort désir d'abandon.

En même temps qu'un désir fort de disparition !

Le passage par le « je » pour s'identifier aide à construire un territoire multiple et sans frontière.

S'identifier c'est prendre le risque d'un point de départ. Entendre le mot départ comme un point fixe et un mouvement vers l'avenir. Risqué parce que visible.

Ces auteurs expriment une incapacité salvatrice d'avancer avec des conventions.

Car tout est à réinventer.

La caméra posée saisit le doute pour créer du possible.

Notes

¹ Mohamed Zinet est le réalisateur d'un seul film *Tahya Ya Didou* qui est un ovni dans le cinéma algérien. Il l'a réalisé dans les années 70. Ce film a été longtemps censuré avant d'être exhumé par la cinémathèque algérienne dans les années 80.

² Azzedine Meddour est un réalisateur connu pour ses films documentaires. Il a réalisé une fiction avant une mort précoce. *Combien je vous aime* est un film réalisé à base d'images d'archives. C'est un film où il détourne les images coloniales au profit d'un récit ironique et d'une grande qualité narrative.

³ Béjaia DOC est un atelier de création documentaire destiné à de jeunes algériens qui se confrontent pour la première fois à l'expérience de réaliser un film documentaire. La formation dure 1 an, de l'écriture à la réalisation et à la diffusion du film.

⁴ Il s'agit de la mise en place d'un dispositif filmique en accord avec les personnes filmées et qui permet de saisir des moments du réel. Cela exige une relation de confiance et une véritable éthique dans le traitement filmique.

⁵ *J'ai habité l'absence deux fois* de Drifa Mezener est visionnable sur le site Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=w8jLzintCz0> (dernier accès le 29 août 2013).

⁶ Les interviews ont été réalisées par courrier électronique. Les questions ont été posées à partir de

l'Algérie fin octobre 2012 et les réponses sont arrivées entre le 20 et le 25 novembre 2012. Djamil Belloucif habite Paris, Drifa Mezener et Tahar Kessi en Algérie.

Filmographie

Belloucif, Djamil (réal.). *Bir d'eau - walk movie - portrait d'une rue*. 2010. Algérie. Autoédition.

Hamzi, Aboubakar (réal.). *El Berrani*. 2010. Algérie. Béjaia DOC.

Kessi, Tahar (réal.). *Hystérésis*. 2009. Algérie. Autoédition.

Mezener, Drifa (réal.). *J'ai habité l'absence deux fois*. 2011. Algérie, Béjaia DOC.