



HAL
open science

Cahiers d'Aflam Spécial festival #1

Charlotte Deweerdt, Virginia Pisano, Solange Poulet, Mathilde Rouxel

► **To cite this version:**

Charlotte Deweerdt, Virginia Pisano, Solange Poulet, Mathilde Rouxel (Dir.). Cahiers d'Aflam Spécial festival #1. 2022. hal-03787390

HAL Id: hal-03787390

<https://hal.science/hal-03787390v1>

Submitted on 6 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marseille | 9^e édition

Aflam

تونس

L

Cahier d'Aflam spécial festival #1

Préface

Aflam, 20 ans après sa création, un projet en renouvellement

Comme dans toutes les belles aventures, il y a, au début d'Aflam, un rêve partagé. Nous sommes au début des années 2000, un groupe de passionnés du cinéma se forme à Marseille, autour d'une idée originale : faire connaître les cinématographies des pays arabes. A la création de l'association, en effet, force est de constater que les films et les cinéastes de cette vaste région du monde (à l'appellation toujours problématique...) demeurent largement méconnus et peu accessibles. Les films des pays arabes, qu'ils soient des productions récentes ou anciennes, occupent une place marginale dans la distribution en salle. Et ce en dépit d'une industrie pionnière, constitutive du patrimoine cinématographique mondial, et d'une production artistique en constant renouvellement. Aflam, il y a 20 ans, c'est un projet certes pertinent pour Marseille, ville méditerranéenne multiculturelle, et pour la Région ; mais c'est en même temps, la possibilité de résoudre un paradoxe fort dans une ville comme Marseille où la présence des dialectes arabes tisse des liens sonores que les images ne suivent pas...

Mais l'expérience du cinéma repose sur des aspects matériels, techniques, commerciaux, sociologiques qui produisent des effets limitants. Le cinéma s'inscrit dans une production, un espace commercial aux visées multiples, du divertissement à l'expression artistique, au profit ou encore à la propagande. Il peut facilement ne pas tenir sa « promesse » d'expérience de liberté, de découverte. Le constat de cette absence et cette dissonance anime le désir des premiers fondateurs de la maison cinéma Aflam : faire circuler les films, transmettre des images, *d'autres images*.

Le projet d'Aflam propose le cinéma et l'expérience de la projection dans la salle obscure suivie de débats comme une clef pour ouvrir des portes, dénouer les conflits culturels souvent basés sur l'ignorance. Dès sa mise en pratique, le projet se construit dans une double dimension, artistique et sociale, internationale et locale. Pendant les années 2000, sous le titre « Cinémas de », Aflam propose aux publics marseillais des cycles explorant les filmographies de la majorité des pays du Maghreb et du Machrek, qui seront complétés par des cycles thématiques. Les projections ont lieu dans des cinémas du centre ville, mais avec l'aide d'associations culturelles et sociales du centre et des quartiers, Aflam parvient assez vite à créer dans les salles la rencontre entre les publics de cinéphiles et de nouveaux spectateurs attirés par des films venus d'ailleurs, et parfois de leurs pays d'origine. Parallèlement, des liens forts se créent avec des festivals ou des associations dans les pays arabes, et Aflam est invitée à organiser et animer des cycles de projections dans plusieurs pays : Algérie, Tunisie, Liban, Maroc...

Vient 2013, avec le soutien de la capitale européenne de la culture, puis celui du Mucem : le Festival est lancé. Il sera non compétitif, c'est un choix : en écartant la compétition, il s'agit de privilégier la rencontre entre les cinéastes invités, et celle des cinéastes avec le public. La médiation culturelle, auprès des scolaires comme des structures sociales dans les différents quartiers de la ville, se développe avec des temps d'apprentissage, des espaces d'expression et des cycles de projection tout au long de l'année, préparant la venue de publics de plus en plus diversifiés au moment du festival.

En 2022, Aflam affirme davantage son ancrage et sa vision, de plusieurs façons. Cette édition est tout d'abord l'occasion de présenter un nouveau projet : la Plateforme Internationale de Médiation. Elaboré en pleine période de crise sanitaire, il réunit un groupe d'acteurs.trices de pays européens et arabes pour échanger et expérimenter des pratiques inspirantes de médiation, pour imaginer comment les faire circuler et les transmettre.

Cette volonté de confronter pratiques et regards s'affirme aussi dans la manière dont se construit à partir de cette année la programmation du festival. Définie désormais par une direction artistique partagée aux influences diverses, elle reste ouverte à la participation d'artistes ou de cinéastes qui portent en eux, eux aussi, une certaine histoire du cinéma qu'ils souhaitent partager. Sous l'impulsion des réalisateurs Hassen Ferhani et Nabil Djedouani, nous avons consacré la section « Un cinéaste, un parcours » à la cinématographie de Merzak Allouache, un cinéaste profondément ancré dans l'actualité de la société algérienne à laquelle il appartient – et ce depuis ses débuts en 1976. S'il s'attache aujourd'hui avec un film comme *Des femmes* (2021) à documenter le *hirak* et l'activisme de ses acteurs, Allouache commence en effet à faire des films dans le sillage du « nouveau cinéma algérien », nommé comme tel après la vague de manifestes pour un « cinéma alternatif arabe » publiés au tournant des années 1970. Ces recherches, conduites à l'époque par une jeune génération d'artistes engagés et déterminés à faire valoir leur différence, suscite ces dernières années de plus en plus de curiosité, comme en témoignent chaque année les multiples productions cinématographiques qui s'y réfèrent et s'en inspirent. Cet intérêt neuf, porté par une génération d'artistes nés dans les années 80 ou 90, témoigne de la nécessité de porter un regard rétrospectif vers les œuvres qui font l'histoire du cinéma des pays arabes.

Partant de ce constat, Aflam a choisi de développer cette année une réflexion et une programmation autour de ces films devenus patrimoine, réservoir d'images qui alimentent depuis quelques années les productions documentaires et de fiction de nombreux artistes. D'une vision de l'œuvre comme « patrimoine » ou comme « archive » à remployer dans des créations contemporaines, c'est une histoire des regards et de la transmission qui s'écrit dans cette redécouverte d'un passé toujours à réinterpréter. Les images, toujours, nous éduquent : c'est à cet endroit qu'intervient l'éducation à l'image et que s'inscrit la dimension essentielle d'une réflexion transnationale sur les outils de médiation.

La publication de ces Cahiers d'Aflam spécial festival a été pensée avec la volonté de faire un premier état des lieux d'un travail en construction qui se développera au fil des éditions. Les textes choisis, écrits et publiés sont issus d'une double démarche: d'un côté, nous avons voulu mettre en perspective historique des formes cinématographiques d'aujourd'hui, et de l'autre, nous avons souhaité mettre en avant les différents projets, individuels et collectifs, de notre groupe de travail sur la médiation. Les archives côtoient ainsi les paroles vivantes d'acteurs culturels, les chercheurs côtoient les médiateurs, les cinéastes s'adressent à leurs publics.

Ainsi, ces Cahiers sont pensés comme une feuille de route, pour vous guider, spectateur, spectatrice dans la rencontre avec les films de cette édition, apprendre sur la vision des cinéastes et les enjeux qui entourent la sauvegarde des films. Ils sont aussi un manifeste collectif, esquissant un programme tourné vers l'action pour engager d'autres possibles.

**Charlotte Deweerdt, Virginia Pisano,
Solange Poulet, Mathilde Rouxel**

En attendant Merzak...

Merzak Allouache. De 1964 à 2022, l'itinéraire d'un cinéaste

Merzak Allouache commence ses études de cinéma après l'indépendance, en 1964, à l'Institut National du Cinéma d'Alger. Puis l'Institut du cinéma ferme. Les élèves sont redirigés à Lodz ou à Paris. Il complète ses études à l'IDHEC (aujourd'hui La Fémis) de Paris, puis revient à Alger où il réalise son film de fin d'études (*Le Voleur*, 1967). Mais l'enthousiasme de Merzak Allouache et de ses amis réalisateurs nouvellement diplômés est vite réprimé par une bureaucratie qui ne leur donne aucun moyen pour faire du cinéma. Un vent de révolte souffle qui les amène à rédiger une pétition lors du congrès international de documentaristes qui se tient à Alger avec Joris Ivens. Les « fonctionnaires de l'audiovisuel » répriment sans ménagements les jeunes trublions et on décide de les éloigner quelques temps d'Alger. C'est ainsi que Merzak Allouache part à Paris en 1968, pour un stage pratique de quelques mois à l'ORTF. Parallèlement, il choisit de s'inscrire à l'EHESS pour suivre les cours de Marc Ferro sur les archives de la Première Guerre mondiale et de la révolution d'Octobre. De retour à Alger en

1971, comme d'autres artistes algériens, il croit à l'émergence d'un mouvement progressiste et se passionne pour la réforme agraire qui commence. Il accepte d'animer un ciné-bus : une façon de se documenter en découvrant l'Algérie des campagnes tout en participant à l'effort commun.

L'animateur/projectionniste constate bientôt que la bureaucratie transforme en routine, voire en corvée ce qui s'annonçait comme une véritable entreprise de vulgarisation et de prise de conscience politique. En 1974, il accepte la proposition d'un cinéaste plus âgé, Slim Riad, de devenir son assistant : « *Slim Riad me propose d'être son assistant pour Le Vent du sud que produit l'ONCIC (Office National pour le commerce et l'Industrie cinématographique). Une façon de mettre un pied dans l'omnipotent organisme d'État, même si je rêve d'autre chose que du cinéma commémoratif et héroïque à l'ordre du jour* » (Entretien de Merzak Allouache par André Videau, *Hommes & Migrations*, 1996).

Intégré à l'ONCIC en tant que réalisateur en 1976, il peut réaliser *Omar Gatlato*, sélectionné à la Semaine de la Critique à Cannes, ce qui lui vaudra une renommée internationale. Puis il tourne *Les Aventures d'un héros* (1978), conte politique, Tanit d'or au festival de Carthage, et *L'homme qui regardait les fenêtres* (1982), un film qui porte un regard sombre sur la bureaucratie algérienne. Il part alors en France où il travaille pour la télévision et réalise *Un amour à Paris* (1987), sélectionné et primé à Cannes dans la section Perspectives du cinéma français.

De retour en Algérie en 1988 au lendemain des émeutes d'octobre, il y filme en vidéo des documents sur la situation politique. En 1993, alors que l'Algérie sombre dans la violence, il réalise *Bab El-Oued city*, sélectionné dans la section Un Certain Regard à Cannes, avant d'être contraint de

partir en France, où il travaille pour la télévision et tourne : *Salut Cousin* (1996) sélectionné à la Quinzaine des Réalistes du festival de Cannes, et Tanit d'or au festival de Carthage.

Il ne revient en Algérie qu'en 1999, et à partir de 2000, il alterne ses productions ou coproductions entre l'Algérie et la France où il réside, parmi lesquels : *Chouchou* qui enregistre 4 millions d'entrées en France, *Le Repenti* (2012) sélectionné à la Quinzaine des Réalistes du festival de Cannes, *Les Terrasses* (2013) et *Madame Courage* (2015), sélectionnés à la Mostra de Venise, *Enquête au paradis* (2016) un documentaire fiction, sélectionné à Berlin et FIPA d'or à Biarritz, 2017 *Vent divin* (2017) sélectionné au festival de Toronto.

Solange Poulet



Merzak Allouache : l'émergence d'un nouveau cinéma algérien

Le Voleur (1967), son premier court-métrage reste aujourd'hui introuvable. Mais ce qu'en dit M. Allouache dans cet interview donne une idée du dynamisme qui animait le milieu des jeunes réalisateurs algériens des années 1970, à l'époque où l'Indépendance semblait avoir ouvert tous les possibles, quand les plus grands cinéastes du monde entier et leurs films étaient invités à la cinémathèque d'Alger, et que des ciné clubs s'ouvraient partout en Algérie.

« J'avais choisi de raconter 24 heures de la vie d'un jeune garçon qui prend le bus pour aller à la plage. Sa journée se passe à voler toute sorte d'objets appartenant aux baigneurs. Son système : enterrer dans le sable montres, transistors, vêtements, marquer l'endroit et récupérer le butin une fois la plage déserte. Son dernier larcin : la bicyclette du policier chargé de surveiller la plage ! C'est avec ce vélo qu'il rentre chez lui en fin de journée. Ne pouvant utiliser le son, j'avais construit le film à la manière des burlesques américains de l'époque du muet. Il y avait quelques cartons et l'histoire était ponctuée de gags. Nous tournions caméra à la main. C'était notre plus grande émotion. Suivre les personnages dans le bus, descendre les escaliers. A cette époque, notre « film de chevet » était *Shadows* de Casavetes.

Pourquoi ce sujet ? Certainement pour obtenir le diplôme et devenir cinéaste, et puis, par goût de la provocation et du non conformisme.

Nous venions de passer des années d'études mouvementées à l'Institut : grèves, déplacements d'élèves, un tas de choses qui nous avaient mis très en colère. Les élèves étaient très unis. Très idéalistes aussi. Nous discussions pendant des jours du cinéma « paupériste », par rapport aux grands moyens utilisés dans les premiers films algériens. Et puis, il y avait Godard... Ces films diplômés furent le résultat de préoccupations communes, d'ailleurs regroupés par la Cinémathèque Algérienne sous le titre « Alger

vu par... ». Il s'agissait d'un regard de jeunes réalisateurs sur leur ville, sur ce qu'on appelait les problèmes existentiels d'une génération de transition. L'important était de pouvoir dire ce que nous avions envie de dire. »

Propos de Merzak Allouache recueillis par Mouny Berrah et Mohand Ben Salama, « Entretien avec Merzak Allouache », *CinemAction* n°14-1981.

Avec Merzak Allouache commence dans les années 70 une nouvelle ère du cinéma algérien, où prédominent l'Algérie d'aujourd'hui, les Algériens à Alger et à Paris, les problèmes de la société contemporaine. Les films d'Allouache ont rejeté dans l'ombre le regard passéiste des films antérieurs, la guerre d'indépendance, l'influence du gouvernement sur la production cinématographique, la censure. À l'instar de la littérature maghrébine de cette période, qui est le fait surtout des écrivains algériens et marocains, les longs métrages de Merzak Allouache ne font pas de vastes fresques de la société ; ils portent un regard neuf sur des personnages particuliers et traitent de situation individuelles ; (...) Allouache situe lui-même son travail de cinéaste algérien dans une approche post-indépendante née dans une nation qui était en construction, en devenir.

Armelle Crouzières « M. Allouache ou le nouveau cinéma algérien », *CinémAction* n°111, 2004.

« Merzak, c'est 50 ans de cinéma et autant de gestes de cinéma »

Hassen Ferhani et Nabil Djedouani, les cinéastes à l'origine de cette programmation, livrent leur regard sur l'œuvre cinématographique protéiforme d'Allouache.

Vous êtes tous les deux à l'origine de la proposition de cet hommage. Que représente pour vous le cinéma de Merzak Allouache ?

Hassen Ferhani : Si il y a un nom de réalisateur qui circule dans la société algérienne, c'est celui de Merzak Allouache. Il a réussi à toucher la société à l'intérieur. C'est comme si on te disait « *Tu te prends pour Spielberg !* » En Algérie on te dit « *Tu te prends pour Allouache !* ».

Le premier film que je vois, c'est *Omar Gatlato* (1976). Comme j'étais dans un ciné-club (ndlr : l'association Chrysalide à Alger), on a eu la chance de le passer. Ce film, c'est un électrochoc, il te marque à vie. À la fois, c'est très localisé, c'est Bab-El-Oued, un quartier, mais en même temps il est très universel.

Au final, ça raconte une histoire d'amour impossible. Tu te reconnais dans le film et en même temps il t'extirpe de là où tu es.

Puis je me suis intéressé à sa filmographie.

J'ai alors vu *Bab-El-Oued City* (1994). Ça c'est une première phase de découverte. C'est incroyable, toute cette filmographie. On n'a pas pu tout voir. Certains films étaient malheureusement inaccessibles. Sans même le rencontrer, il est devenu pour nous l'un des grands noms du cinéma algérien.

Nabil Djedouani : Je l'ai découvert comme beaucoup avec *Omar Gatlato* sur Arte, en regardant un *Théma* sur le raï. Ça a été une claque. Avant, j'étais souvent confronté à des films algériens sur l'indépendance. Ça a été une rupture dans ma manière de regarder le cinéma algérien. Puis j'ai découvert le reste de son immense filmographie. Plus de trente films, c'est assez rare comme héritage. Il a réussi à se construire une mémoire. J'aime d'ailleurs

beaucoup certains de ses films peu connus des années 1980, des films exceptionnels, deux documentaires, *L'après-octobre* (1989) et *Femmes en mouvement* (1991).

H.F : En mettant le pied dans la machine, je bosse avec lui comme assistant. J'ai la chance de baigner dans le monde du cinéma. Un truc m'avait frappé, c'est comment beaucoup de cinéastes et même des jeunes jalousaient ce mec alors qu'il était âgé. Ils le jalousaient parce que c'est quelqu'un qui ne peut pas s'arrêter de tourner. Je crois qu'il a la filmographie la plus importante du cinéma algérien en nombre de films. Et tu t'interroges. Pourquoi ce gars créé tant de crispations ? C'est fou ça. Les gens ont sans doute peur de ce mec qui a toujours été dans l'acte de filmer.

Ce qui semble être crispant pour certains est un motif d'admiration chez vous. Comment expliquez-vous cette frénésie créative ? Cette filmographie aussi variée qu'importante ?

H.F : Il me semble que c'est vital pour lui de faire des images. Pour l'avoir croisé, je l'ai toujours vu bienveillant à l'égard de ceux qui veulent faire des films. Tu peux aller le voir pour lui emprunter une caméra, il te la file. Très simplement. Il a une posture d'observateur de la société, il est curieux des détails, des trucs que tout le monde a. Il veut savoir ce que c'est, ça nourrit son cinéma. C'est la proposition globale qui est belle chez lui. Quand pour le centenaire de la création du cinématographe, la Fondation Lumière est allée voir Merzak, ça veut dire quelque chose. Ce n'est pas simplement un cinéaste algérien connu dans son pays. C'est un cinéaste diffusé dans le monde entier. Son cinéma est loin d'être resté confiné.

Parmi la trentaine de films, comment présenteriez-vous sa filmographie ?

H.F : Il y a une première période chez Allouache

aux tournages assez lourds, avec de nombreux techniciens et puis il y a une seconde phase, à la fin des années 2000, quand le numérique est arrivé. Il opère un virage en faisant travailler des techniciens et des comédiens pas si chevronnés que ça. Il impulse quelque chose. C'est une histoire d'envie. Il commence des tournages en équipe ultra-réduites. Tu as plusieurs films qui sont comme ça. Et ça c'est hyper intéressant à observer quand tu commences à faire des films. Lui, il casse ce processus qui attend d'avoir l'argent.. Il fait, il en a rien à cirer ! Il fait des images, et il théorise ensuite. C'est le geste de filmer qui prend le dessus chez lui, l'acte est très important. Et après il voit ce que ça donne. D'ailleurs, Merzak a plusieurs films qui ont avorté.

N.D : Merzak, c'est 50 ans de cinéma et autant de gestes de cinéma. Ses premiers films avec *Omar Gatlato*, on dirait de la comédie italienne. Puis ça vire à la BD. Il y a aussi un geste qu'on reconnaît dans le cinéma polonais, c'est très très varié. Il y a de l'humour, même quand les sujets sont lourds. C'est un cinéma qui est habité par l'intrigue policière comme dans *Un amour à Paris*, comme *Bab-El-Oued City* avec la menace, la filature qui plane sans cesse. Et puis il revient à la comédie. C'est un cinéaste qui a un éventail extrêmement large, ses propositions esthétiques sont très variées.

Comment appréhender cette très grande diversité de style ?

H.F : Sa manière de faire chaque film est différente. Il expérimente à chaque fois des manières de produire, il émet aussi à chaque fois une proposition esthétique. Il ne s'inscrit pas dans un genre ou une période précise. On n'aurait pas pu lui dicter un style. Il traverse le temps en multipliant le geste cinématographique. Il aurait pu filmer, faire des commandes sur les guerres de libération. Il filme la vie, il filme le vivant. Et puis c'est un cinéma à l'instinct. Par exemple, dans *Bab-El-Oued City*, tu vois la scène du combat des moutons. Ça sort de l'histoire, mais lui il a envie que ça apparaisse. C'est aussi ça qui

m'intéresse de voir avec lui, c'est la notion d'acte de création. Cinéaste, c'est une profession de conteur.

Certains films de Merzak Allouache ne lui appartiennent pas et c'est aussi le problème de l'accès à une œuvre qui est en jeu. Comment arrive-t-on à mettre la main sur le cinéma de Merzak Allouache ?

N.D : Comme avec tous les cinéastes, je cherche partout. J'ai récupéré un film de 1986 dans la filmothèque d'Aflam, qui l'avait en VHS ! Mais c'est compliqué de trouver son cinéma. Merzak a lui-même ressorti des films. C'est un véritable travail de prospection que je mène. Partout, sur les sites internet de vente, sur les forums, etc. Après, il est certain qu'une fois arrivé dans les années 2000, c'est plus simple avec les DVD. Et c'est ça qui est chouette avec Merzak Allouache, c'est qu'il n'a jamais posé de problème pour que ses films soient diffusés sur ma chaîne (*NDLR : sur Youtube Les archives numériques du cinéma Algérien*).

Propos recueillis par Samy Chaverou

Merzak Allouache en cinq films

Cinq films, c'est bien peu pour évoquer l'œuvre d'un cinéaste qui a réalisé plus de vingt longs métrages (ils ne sont malheureusement pas tous restaurés ni facilement accessibles), auxquels viennent s'ajouter ses documentaires et reportages pour la télévision algérienne et française. Choisis par H. Ferhani et N. Djedouani, ces films ne donnent pas la palette entière du talent du cinéaste-on n'y trouvera ni la comédie, ni les intrigues policières-, mais, de 1976 à 2021, ils témoignent de l'engagement du réalisateur pour son pays. Un engagement qui, malgré sa décision de résider en France, ne s'est jamais relâché : pour sa ville, Alger, avec des films dont les héros sont d'abord les jeunes, malmenés par l'histoire, et les femmes, héroïnes infatigables de la défense de la démocratie depuis la guerre d'indépendance. Des films où Omar Gatlato, premier héros réaliste du cinéma algérien des années 1970, n'a semble-t-il, à l'aube du 21ème siècle, pas encore résolu l'équation du bonheur attendu....

Omar Gatlato (1976)

Dans *Omar Gatlato* (1976) chronique de l'ordinaire où le public algérien se reconnaît et se retrouve enfin, Merzak Allouache construit son histoire autour d'une (voix de) femme... mais absente. C'est un véritable tour de force et peut-être une première image fantasmatique de la femme algérienne au cinéma. Et comme les fantasmes ne se réalisent pas, Omar n'ira pas au rendez-vous final. Par ailleurs, on peut aussi y voir la peur de la femme, cette inconnue. Un cinéma du réel et de l'intime qui marque un vrai tournant. C'est la première exploitation érotique, romantique, sensuelle de la femme qui est enfin convoitée. Ce sont aussi les images du désenchantement post-indépendance. Malika Laïchour, « Le cinéma algérien : en quête de l'intime », *La Pensée*, 2015.

Allouache qui a écrit scénario et dialogues exerce sa verve et sa réflexion sur l'image : nombre de séquences relèvent d'un quasi

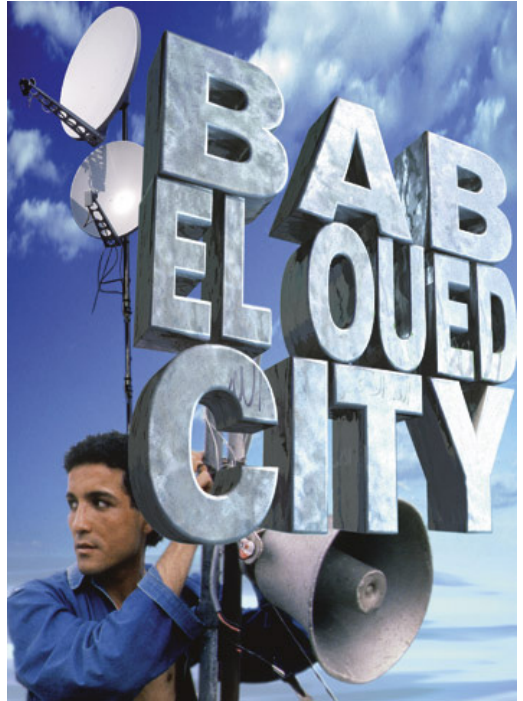
documentaire : cohabitation, promiscuité, surnatalité, ennui(...) sur le son : la musique chaabi, la musique hindoue (...) le spectacle : cinéma, théâtre, cérémonie de mariage (...) et sur la langue : le film est parlé en arabe algérois riche en argot et en notations humoristiques... Barthélémy Amengual, « Omar Gatlato », *Positif*, 1976.

Bab el Oued City (1994)

Allouache a tourné Bab-el-Oued City dans le quartier populaire et ouvrier de son enfance, Bab-el-Oued, au centre d'Alger (à l'endroit même où se déroulait une quinzaine d'années plus tôt *Omar Gatlato*). Le tournage a eu lieu au printemps 1993 dans des conditions plutôt difficiles et dangereuses. La campagne anti intégriste battait son plein, l'Algérie était en état d'urgence, le couvre-feu avait été instauré suite à des premiers attentats et assassinats. Le tournage a été précipité et souvent clandestin. (...)

Le film exprime le fort sentiment de malaise qui grandit dans la société urbaine où vivent les personnages : l'Alger du début des années 90. Déchiré entre tradition et modernité, le pays est marqué à la fois par la violence et la corruption. Le contexte politique et social est très instable ; tout est prêt à exploser. Les problèmes et dilemmes des personnages viennent de leur non adaptation à leur société. Le quartier de Bab-el-Oued est complètement fragmenté : les garçons et les hommes vivent toujours dehors ; les filles et les femmes, elles, sont enfermées.

Malgré l'apparence de liberté qu'ont les hommes, le quartier n'est plus, selon Allouache, le « refuge », le « sanctuaire » ou le « cocon » qu'il a été... Il n'évoque plus surtout la solidarité, les familles sont divisées (...) Tout le monde doute de tout et vit dans la méfiance, la peur, le danger, l'insécurité (...) L'idée de la perte de la solidarité entre les membres du groupe est ici évidente. Allouache se livre à une critique de l'interprétation que font de la religion



les intégristes : ils la rendent intolérante et extrémiste. Mais le film a une structure circulaire qui pose le problème de la perte de l'origine et met en exergue la difficulté d'être dans un pays en pleine crise d'identité. Les hommes sont représentés comme machiste : Les Frères musulmans remplacent les pères, la mosquée remplace le quartier, la violence remplace la solidarité.

Armelle Crouzières « M. Allouache ou le nouveau cinéma algérien », CinémaAction n°111, 2004.

Normal ! (2011)

Filmé sur deux ans, entre 2009 où Alger revivait (ou tentait de revivre) l'effervescence du festival panafricain de 1969, et 2011, quand les Printemps arabes qui fleurissaient ailleurs ne semblaient trouver aucun écho en Algérie, ce film, en toute rupture avec le reste de l'œuvre de M. Allouache, dévoile autant les angoisses qui sont les siennes, presque 50 ans après l'indépendance de son pays, que celle d'une jeunesse aux désirs étouffés. Le film a reçu le prix du meilleur long-métrage arabe au festival Doha-Tribeca. Le jury précisant que ce film avait été choisi pour sa capacité à « exprimer avec courage ce qui se passe dans les pays arabes et à dévoiler la répression ».

« Je veux dire des choses mais je ne sais pas les dire. Je veux écrire mais je ne sais pas quoi écrire ».

Ce jeune cinéaste face caméra avoue son impuissance. Il est à l'image du « dégoutage », cette expression qu'utilise communément une jeunesse algérienne en plein désarroi et qui finit par dire *Normal !* chaque fois qu'elle se sent coincée, comme pour éviter le débat. C'est ce débat que cherche à restaurer Merzak Allouache, lui le vieux routard d'un cinéma d'interrogation et de rupture, avec cette jeunesse « fatiguée ».

Olivier Barlet, « Normal ! de Merzak Allouache », *Africultures*, 2012.

On a souvent reproché au cinéaste d'être en décalage avec ce qu'il montre. Avec *Normal*, l'auteur se met à nu en revenant sur ses positions de cinéaste fantaisiste (l'imaginaire,

les rêveries, les situations décalées ont toujours traversé sa filmographie), pour mieux les contourner. Le propos est clair : Allouache veut franchir une autre étape, en filmant de manière brute des visages qui s'exprimeront sans artefact. Les mots sont terribles, les sensations plus ou moins exquises, la colère souvent grandissante, le tout caressé par un réalisateur qui découvre ce microcosme en temps réel, s'immergeant dans cette mer rouge d'illogisme. (...)

Un vieil acteur (excellent et émouvant Ahmed Benaïssa), et un homme et une femme, des jeunes comédiens. S'ensuit alors une conversation sur la place de l'artiste dans la vie algérienne. Le vieil acteur crache quelques vérités, tandis que la jeune femme se dirige vers la terrasse. Elle se penche, et regarde à travers le grillage, intriguée par une mélodie familière, un cortège de mariage venant d'entrer dans le plan. La scène est sublime, le temps est suspendu, et l'on comprend très vite l'idée du cinéaste : la vie continue inlassablement à faire son chemin dans cette société déliquescence. Allouache, à cet instant précis, redevient le jeune homme qui filmait Omar Gatlatto, avec son lot de subtilité, d'émotion et surtout d'intelligence.

Samir Ardjoum, Festival d'Oran du film arabe... *Journal d'un cinéphile extrémiste*, El Watan, 2011.

Madame Courage (2015)

Sélectionné notamment à Venise et au Caire et un des films marquants des Journées cinématographiques de Carthage marquées par le terrible attentat du 24 novembre, le nouveau film de Merzak Allouache semble opérer une boucle avec son premier film, *Omar Gatlatto*. Mais les temps ont changé, la jeunesse algérienne aussi. (...)

Quarante ans plus tard, c'est un autre Omar qu'Allouache met en scène, tout aussi coincé pour se déclarer à la Selma qu'il a élue parmi ses victimes, touché par son regard, lui le petit malftrat au regard fixe, indifférent au monde, énigmatique et mystérieux. (...) Omar version



BOVA FILMS ET LES FILMS DES DEUX RIVES PRÉSENTENT

"NORMAL!"

نورمال

UN FILM DE
MERZAK
ALLOUACHE



Boya films et Neon production
present

72
BIENNALE INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
di Venezia 2015
Giornata
Competition

مدام كوراج MADAME COURAGE

فيلم لمرزاق علواش
a film by Merzak Allouache

2015, qu'interprète avec une impressionnante intensité Adlane Jemil, n'est le miroir de celui de 1976 que pour montrer que rien n'a changé au fond pour les jeunes dans la société algérienne, si ce n'est l'environnement qu'Allouache résume à la montée de l'islamisme (la mère d'Omar passe sa vie à écouter les conseils des imams intégristes sur les médias, et comme dans *Les Terrasses*, les appels à la prière rythment la vie), à la perte des valeurs dans la misère économique (la soeur d'Omar se prostitue) et au chômage de masse.(...) Le problème de l'Omar de 1974 était de ne pas oser faire le pas de l'individuation. Celui de 1975 est au contraire suicidaire : s'il ne joue pas les brûleurs, c'est qu'il vivote d'une débrouille mafieuse et se détruit peu à peu à l'Artane. Il toise le monde sans conscience du danger, funambule dont le fil menace à chaque instant de casser. (...)

Allouache retrouve ici la précision de mise en scène du *Repenti* : mise en place d'une géographie où quelques endroits résument la ville, centrage sur un personnage souvent suivi sur les talons et filmé de près, et dont il adopte donc le point de vue en caméra subjective, imprévisibilité systématique de l'action qui laisse planer le mystère et nourrit la tension. C'est là où il excelle. Madame Courage est tourné au scalpel, passionnant de bout en bout, ménageant les surprises avec un plaisir consommé et atteignant par moment des sommets en amenant le spectateur à sympathiser avec cet anti-héros capable d'une poésie désespérée. »

Olivier Barlet, « Madame courage de Merzak Allouache », *Africultures*, 2015.

Des femmes (2020)

Février 2019, l'événement que les générations brimées de l'Indépendance n'attendait plus se produit : révoltée par la candidature d'Abdelaziz Bouteflika à un cinquième mandat présidentiel, la jeunesse algérienne descend dans la rue. Désormais, le Hirak rassemble chaque vendredi à Alger une foule immense et pacifique. Le Merzak Allouache désabusé de 2011, année où il avait tourné « Normal », participe avec enthousiasme à ce mouvement qu'il n'espérait plus.

Sur une idée de sa fille Bahia, qui écrit avec lui ce film, il revient aux séquences tournées 30 ans plus tôt, pour son documentaire Algérie en démocratie, femmes en mouvement (1989). Un film co-réalisé avec Assia Djebar au lendemain des émeutes de 1988, avant que le pays ne bascule dans la violence des années de plomb. Avec elle il avait parcouru l'Algérie et filmé les mouvements de femmes qui à l'époque, dans les grandes villes d'Algérie, manifestaient contre un code de la Famille qui les opprimait. En 2019, le Hirak rassemble les militantes qu'il avait filmées à l'époque et les féministes d'aujourd'hui. Peintres, comédiennes, danseuses, tatoueuses... ces jeunes femmes restent pour lui les héroïnes de la société algérienne, au centre du combat pour les libertés et la démocratie.

Baya Films & Les. Asphofilms.
présentent



DES FEMMES

Un documentaire de Merzak Allouache

Fatima Oussedik, Aouicha Bekhti, Hawa Ziour, Houraya Ayed
Kenza Daoud, Iss Aït-Messaoud, Leïla Touchj, Sanhadja Akhrouf
Wassila Tamzali, Sonia Cassemi, Faïka Medjahed, Hadjer Tifas, Lilia Zaïdi
Yousra Azeb, Khadija Zouit, Samia Ammour, Lydia Arrache
Naïla Aït-Gacem, Lydia Aït-Bouziad, Lytia Belkadi...

Avec les voix d'Assia Djebbar et Aïcha Belhafaoui

Sur une idée originale de Bahia Allouache. Image: Mohamed Tayeb Lagoune, Assistantes image: Kahina Ryma Touhami, Kenza Koui,
Soni Amine Teggaz, Montage: Chanez Benalioud, Merzak Allouache Etalonnage: Samy Zertal, Montage son et mixage: Amline Yeggar,
Moyens techniques: Factory Corps, Sous-titres anglais: Amin Berrah, Traduction générique de fin: Mohamed Bendaoud

Enjeux politiques et cinématographiques du patrimoine filmique

L'histoire du cinéma est une histoire des images. Ces images sont les marqueurs d'un temps, fragiles car périssables. De fait, les supports de film sont sensibles au temps et aux conditions de conservation ; ils sont surtout porteurs d'une puissance politique, qui les conduit parfois à devenir les cibles directes de vandales opérations de destruction. Effacer ces témoignages du passé pour réécrire l'histoire, tel était par exemple le programme de l'aviation israélienne, qui pilonnait en 1982 à Beyrouth les archives de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP). Ont ainsi disparu la plupart des archives filmiques produites depuis 1967 par l'Unité cinéma de l'organisation.

À une échelle individuelle, René Vautier a été victime d'un crime similaire. Dans le sillage de son engagement anticolonial, il avait recueilli des témoignages d'Algériens qui reconnaissaient en Jean-Marie Le Pen leur tortionnaire durant la guerre d'Algérie, et il en avait fait un film, *À propos... de l'autre détail*. Celui-ci fut projeté en 1985 pendant le procès intenté pour diffamation au *Canard Enchaîné* par l'homme politique d'extrême-droite, protégé par la loi d'amnistie n° 66-396 du 17 juin 1966 interdisant l'utilisation d'images pouvant nuire à des personnes ayant servi pendant la guerre d'Algérie. Peu de temps après cette projection, Vautier retrouve à sa production ses archives films et non-films saccagées à la hache et mazoutées. Le matériel original de ce film et de nombreuses images tournées en Algérie ont ainsi disparu sous les actes dévastateurs d'un commando « non identifié ».

La production documentaire dans les pays arabes depuis les indépendances a souvent été le travail clandestin ou discret de cinéastes déterminés à dénoncer un état de fait social

ou politique, lorsqu'ils ne répondaient pas à l'exigence de partis ou d'organisations militantes. La conservation de ces œuvres et du matériel non-film qui les documente, souvent méconnus et rarement considérés par les institutions nationales, est mise en péril tant en raison du temps qui passe et la disparition des cinéastes que par l'inaccessibilité progressive des copies.

Une partie du travail présenté dans nos programmations et dans la section qui suit est le fruit de longues années de recherches, conduites sur le terrain, et de la collaboration précieuse d'autres chercheurs et artistes qui travaillent, eux aussi, à la reconstitution d'une histoire du cinéma aux facettes multiples. Les réflexions à l'origine des chantiers en cours d'artistes-chercheurs comme Mohanad Yaqubi, Philip Rizk ou Aude Fourel consolident ainsi des politiques de valorisation que nous cherchons à bâtir tant par la recherche que par la programmation, dans la lignée ou en parallèle d'autres chercheurs.se.s qui œuvrent depuis des années à la valorisation de l'histoire du cinéma arabe. Je pense aux ouvrages pionniers de Viola Shafik, mais aussi aux publications de Stefanie Van de Peer, d'Olivier Hadouchi, de Marie Pierre-Bouthier ou de Hugo Darroman, entre autres travaux.

Ce retour sur les images du passé réalisées dans les pays arabes s'inscrit dans une dynamique croissante d'intérêt visible depuis plusieurs années en Europe, tant dans les institutions et les festivals qu'avec le développement de nouvelles plateformes de diffusion en ligne. L'ancrage d'Aflam au Mucem à partir de 2013 en est un exemple éclairant. Il s'agit, pour ces différents espaces de transmission, de continuer à écrire l'histoire du cinéma, et de chercher *ailleurs* que dans la grande histoire du cinéma



Restauration en cours du film *Les Enfants de la guerre* de Jocelyne Saab (1976) par l'Association des Amis de Jocelyne Saab au Polygone étoilé (Marseille). Restauration et crédits : Adrien Von Nagel

occidental. Ainsi, à la suite de la proposition de Nicole Brenez et Olivier Hadouchi à la Cinémathèque Française en 2013, Michael Temple au Essay Film Festival de Londres (2017) et Davide Oberto au festival DocLisboa de Lisbonne (2019) ont mis à l'honneur, avant beaucoup d'autres, le travail pionnier de Jocelyne Saab, décédée depuis. De même, Tamer El Said organisait en 2019 à l'Arsenal de Berlin une rétrospective des films d'Atteyat Al Abnoudi, malheureusement proposée suite à sa disparition en 2018. Dans leur lignée, Stoffel Dubuysere lançait en 2021 son cycle « Out of the Shadows » dans le cadre du festival Courtisane à Bruxelles, un programme consacré à quelques femmes qui, de l'Algérie au Liban, s'emparaient des caméras dès le début des années 1970. Cette sélection est amenée à tourner dans différentes autres institutions européennes.

Ces programmes sont rendus possibles par le travail engagé d'autres acteurs, qui, par leur travail de créateurs ou d'acteurs culturels, sont devenus historiens. Je pense à Aude Fourel, qui s'est plongée avec passion dans les archives de Monica Maurer pour en faire émerger des images et des paroles inédites. Je

pense aussi aux recherches énergiques de Léa Morin ou Nabil Djedouani, qui rendent visibles des filmographies ignorées du Maghreb en portant à bout de bras des projets ambitieux de restauration et de diffusion qui nourrissent, eux aussi, nos programmations.

Le corpus que nous proposons à Aflam s'inspire de tous ces cheminements, les éclaire et les complète en parlant d'œuvres encore trop inaccessibles ici (Sophie Ferchiou, Nabih Lotfy), et en partageant quelques-unes des archives personnelles de ces cinéastes importants.

Nous remercions pour cela certains ayant-droits qui, comme Asmaa Yehia El Taher pour Atteyat Al Abnoudi, Moïra Chappedelaine-Vautier pour René Vautier, Garance Decugis pour Cécile Decugis ou Yasser Mokhtar pour Nabih Lotfy, nous ont ouvert leurs archives pour nous permettre, à nous aussi, de rendre visibles un matériel qui partage avec les films qu'il documente ce pouvoir de transmettre de vraies leçons d'histoire et de cinéma.

Mathilde Rouxel

Solidarités transnationales d'hier à aujourd'hui



« Je tire l'idée de "l'archive imparfaite" de Julio García Espinosa, un cinéaste et penseur cubain, qui a écrit en 1969 un texte très intéressant intitulé "Vers un cinéma imparfait" dans lequel il décrit réellement l'esthétique de production du cinéma militant, ou le cinéma du peuple, et la façon dont il inspire à aller vers l'imperfection comme moyen de progression. Une fois qu'il devient un "cinéma parfait", cela veut dire que le film est prêt à être empaqueté, vendu et qu'il devient un "produit", suivant la définition capitaliste du cinéma.

Le cinéma imparfait est un cinéma qui doit toujours être militant. L'esthétique et le récit du cinéma imparfait demeurent et se déplacent d'un film à l'autre. Ils doivent être basés sur la façon dont les gens réagissent avec eux.

À partir de là, j'ai pensé qu'un cinéma imparfait ne pouvait être sauvegardé que dans une archive imparfaite. Comment traduire le processus de faire un cinéma imparfait par une manière imparfaite de créer l'archive ? Il s'agit de rappeler que les archives sont soumises à la condition humaine, donc aux conditions psychologiques, politiques et sociales des hommes. Au bout du compte, en regardant une archive, tu acceptes que les choses meurent. Les choses n'ont pas besoin d'exister, ce n'est pas intéressant pour les gens qui les gèrent. Cette réalité crée de nombreux fossés dans la construction de ce que nous appelons "archive". Ces fossés sont comblés avec des récits, nés de l'oubli, parce que nous ne connaissons rien de ces trous noirs, donc nous avons le droit de spéculer. De ce fait, l'artiste, le public, les gens qui sont au contact de ces archives peuvent spéculer et cette spéculation est en fait le pouvoir politique et le sens politique qui connecte ces archives ensemble et permet de produire ou reproduire de nouveaux récits ou les prochains récits : un récit pour le peuple, qui n'a pas encore été enfermé ou jugé par l'histoire officielle d'une façon ou d'une autre. »

Propos de Mohanad Yaqubi recueillis par Mathilde Rouxel le 3 mars 2022

Cécile Decugis, faire des images pour dénoncer

En 1956, Cécile Decugis se rend en Tunisie, nation qui vient juste d'accéder à son indépendance, pour être scripte sur un film réalisé par René Vautier : *Les Anneaux d'or*, avec une jeune actrice italienne qui deviendra célèbre ensuite, une certaine Claudia Cardinale, et un chef opérateur nommé Pierre Clément. Finalement, elle ne participe pas au tournage du film, mais elle décide de rester quelque temps à Tunis et dans le pays, pour réaliser un documentaire sur la question – alors d'une brûlante actualité – des populations algériennes réfugiées en Tunisie en 1957 suite à la répression coloniale.

En compagnie du Tunisien Hedi Ben Khelifa, qui s'occupe de la production, et de leur assistant, Cécile Decugis effectue des prises de vue qui donnent lieu à un court-métrage d'une quinzaine de minutes, qui devait être ensuite projeté dans l'enceinte de l'Organisation des Nations-Unies, afin de dénoncer l'exode forcé des populations algériennes, suite à la construction de la ligne Morice et de la répression de l'armée française.

Pendant plusieurs décennies, le film a été oublié – certains pensaient même qu'il avait été perdu –, jusqu'à ce que Cécile Decugis retrouve les bobines du film (sans la bande-son de 1957) et décide de lui ajouter un nouveau commentaire enregistré en 2011. Peu vu depuis 1957, l'existence de ce film a souvent été signalée par de nombreux historiens du cinéma algérien et de spécialistes de la guerre d'indépendance. D'ailleurs, une erreur a souvent été reprise dans des textes ou des documentaires : Cécile Decugis aurait été arrêtée à cause de ce film, de ces images censurées en France. En réalité, elle a été emprisonnée parce qu'elle avait loué un appartement parisien à son nom afin que des militants de la Fédération de France du FLN puissent s'y réunir, et non parce qu'elle avait tourné ce film, qui n'a jamais été projeté publiquement sur le territoire français durant la guerre d'indépendance.

En décidant de remonter les images de son film et de lui ajouter un commentaire inédit et original, lu par elle-même, à près de cinquante années de distance, la cinéaste a choisi de rendre à nouveau public un témoignage visuel datant de l'année 1957 à la fois modeste (conscient de ses limites, évitant les discours grandiloquents) et important (un document visuel) sur la question des réfugiés.

Olivier Hadouchi



Cécile Decugis et Hedi Ben Khelifa sur le tournage de
Les Réfugiés (La Distribution du pain), 1957. Archives
personnelles de Garance Decugis

René Vautier, un cinéaste à l'avant-garde anticoloniale

« En 1946, j'ai donc passé le concours d'entrée à l'I.D.H.E.C. Je détestais le cinéma : je n'avais pas vu quinze films dans ma vie. J'étais trop jeune pour passer le concours ; on m'a fait une dérogation parce que j'avais la croix de guerre et un an de maquis, et que, sur le règlement de l'I.D.H.E.C., on précisait que "les limites d'âge pouvaient être reculées d'une durée égale à celle des années de service". J'ai été reçu premier à l'écrit, second à l'oral ; je suis sorti premier de la section court-métrage en 1948. [...]

Après cela, j'ai fait des recherches de cinéma d'enseignement, sur la compréhension de l'image animée par l'enfant ; on m'a proposé d'aller pour la Ligue de l'Enseignement faire un film en Afrique Noire. Seule ligne directrice : raconter la vie réelle d'un village d'Afrique Noire pour rendre cette vie "sensible et sympathique" aux élèves des lycées et collèges de France. Au bout d'un mois de tournage, je me suis retrouvé seul avec Raymond Vogel qui venait de quitter ses études de géographie pour se consacrer au cinéma. On s'est fâchés avec le gouverneur du Soudan, pour cause d'incompatibilité de conceptions, et on a dû quitter Bamako en catastrophe pour filer vers la Côte d'Ivoire, au moment des fameux "événements de la Côte d'Ivoire". J'avais une caméra 16 mm du modèle le moins cher (E.T.M.) et pas mal de pellicule appartenant à la Ligue de l'Enseignement. Et pas un rond. On a filmé. Nous sommes descendus jusqu'à Abidjan, puis je suis remonté vers la Haute-Volta, avec un petit crochet pour cause de sécurité vers le Gold Coast (actuel Ghana). Un fait à signaler : à partir du moment où nous venions "tourner honnêtement ce qui se passait" nous étions pris en charge, guidés, choyés, cachés, protégés par eux. C'est pour tout cela que le film est devenu "leur" film et que j'aurais été un dégueulasse si je ne l'avais pas terminé.

Nos rapports avec les autorités et les Européens étaient moins bons. Vogel a été arrêté, puis relâché, sur interventions des avocats, en Côte d'Ivoire ; moi j'ai été arrêté à Bobo-Dioulasso pour "tournage de films sans autorisations du gouverneur", mais Ouezzin Coulibaly, un député local, a organisé une telle manifestation populaire qu'on m'a relâché. A part ça, deux tentatives d'aplatissement par véhicule et des ordres donnés aux "forces de l'ordre" de tirer à vue sur les cinéastes. Puis, au retour à Dakar, quinze jours de cache-cache avec la police : l'adjoint africain du commissaire venait me prendre chaque soir pour me cacher dans un endroit qui avait été fouillé la

Entretien avec René Vautier

J'ai rencontré René Vautier à Alger quelques jours après les fêtes de l'Indépendance. Nous n'avons guère parlé de « cinéma ». L'important, pour lui, c'est d'avoir une caméra, là où les hommes luttent, meurent, espèrent, gagnent. Quand il était dans la Willaya 1, djoundi parmi les autres, les paysans algériens l'avaient surnommé Si Nema. Si Nema était un type un peu fou qui trimballait en plus du fusil ou de la MAT 49, une caméra, et qui, entre deux prises de vues, combattait comme les autres.

En 1943, Vautier avait quinze ans. Engagé dans la Résistance, il était « chargé de la propagande et du moral » au sein du Groupe René Madec. Parmi les lectures de veillées, il lisait aux maquisards des extraits du Père humilié de Claudel : « Qu'ils sont beaux les morts de vingt ans... Mourir pour la patrie est un sort si beau qu'ils en gardent un sourire ébloui... » L'aîné du groupe avait vingt ans quand il est mort, ainsi que beaucoup d'autres.

C'est d'abord contre cette littérature patriotarde et mensongère, d'abord parce que « nos morts ne souriaient pas », que Vautier s'insurge et décide de « crier ce qui était vrai, par le cinéma ».

Revue Positif n°50,
"Entretien avec René
Vautier", mars 1963

veille. Finalement je suis rentré sans pellicule et sans caméra à Marseille. Tout était resté chez les copains africains. Mais tout est arrivé à la Ligue de l'Enseignement, rue Récamier, sans qu'il y manque une seule bobine. Vingt-sept personnes avaient participé au transport. Puis, quand tout a été là, deux inspecteurs sont venus, ont menacé de tout fouiller, de poursuivre la Ligue de l'Enseignement, si on ne leur livrait pas les bobines, et le Président de la Ligue leur a tout remis. J'étais furieux ; deux jours après j'étais convoqué au Service de la Censure près de l'Etoile où deux inspecteurs m'ont passé toutes les bobines en projection, pour que je reconnaisse que c'était bien moi qui les avais tournées, sans autorisation du gouverneur. Le matin, j'étais venu sans rien, je n'ai rien pu récupérer ; j'ai dû signer sur chaque bobine. Mais l'après-midi, je suis venu avec un sac de plage contenant vingt-huit bobines vides, et j'ai pu faire une substitution pendant la projection : signer sur les bobines vides et reprendre des bobines pleines. Les inspecteurs n'y ont vu que du feu. J'avais donc vingt-huit bobines, soit le quart de ce qui avait été tourné. »

Propos recueillis par Marc Kravetz, entretien initialement paru dans la revue Positif n°50, « Entretien avec René Vautier », mars 1963.

Monica Maurer, une vie de combat pour la Palestine

« Ma relation avec les Palestiniens est politique avant d'être cinématographique. » Née à Munich, et déjà forte d'expériences journalistiques, télévisuelles et cinématographiques engagées au Chili, en France, aux États-Unis, et en Italie, Monica Maurer rencontre les Palestiniens au milieu des années 1970, lorsqu'elle se consacre à Cologne à la lutte contre le racisme et en soutien aux immigrés. En 1977, elle est invitée par le cinéaste palestinien Samir Nimr à venir témoigner de la situation à Beyrouth, après le siège et le massacre du camp de Tel al Zaatar. La jeune cinéaste internationaliste s'enthousiasme alors pour ce qui n'est pas qu'un mouvement de libération nationale, mais aussi un mouvement politique constructif et véritablement démocratique, qui donne une réalité à l'idéal socialiste qu'elle partage. Elle décide de prendre part à ce mouvement en témoignant par ses images auprès du public international contre la représentation caricaturale qui est habituellement faite des Palestiniens, décrits dans les rédactions européennes soit comme des victimes passives, soit comme de dangereux *fedayin*. Elle réalise de nombreux films en collaboration avec l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) qui montrent la vitalité des institutions politiques, sanitaires et sociales palestiniennes malgré la violence de la guerre. Les deux films sélectionnés par Aflam, *Why ?* et *Palestine en flammes* répondent tous les deux à l'urgence d'apporter un témoignage du point de vue palestinien dans des situations de crise, le siège de Beyrouth et la 1ère intifada. Réalisés pour dénoncer les crimes de guerre commis par Israël, ces films ne se contentent pas de porter un discours humanitaire, mais s'attachent bel et bien à politiser la question palestinienne, que ce soit en décrivant la résilience au sein des institutions de l'OLP, ou bien en soulignant les racines historiques de la lutte menée dans les territoires occupés.

« La mémoire visuelle collective doit être accessible au public », précise souvent Monica lorsqu'on lui parle du cinéma de la révolution palestinienne. C'est à cette tâche qu'elle s'est consacrée au cours de la dernière décennie. Au cinéma comme dans de nombreux domaines, la mémoire palestinienne est l'objet d'une politique de contrôle et de dissimulation menée par Israël. À la fin du siège de Beyrouth en 1982, l'OLP doit fuir en laissant derrière ses archives. Parmi elles, l'archive de l'Institut du Cinéma Palestinien, où étaient classés et conservés les films palestiniens, toutes les images tournées au sein des camps, mais aussi les films reçus des nombreux cinéastes étrangers solidaires de la cause qui ont, au cours de la décennie, été accueillis par l'OLP pour témoigner de la situation au Liban. Dans les années qui suivent, cette archive disparaît, et avec elle une grande partie de la mémoire visuelle collective palestinienne. Depuis lors, certains documents ont été retrouvés dans les archives de l'armée israélienne, mais le fonds dont ils sont tirés fait encore l'objet d'une classification et est donc toujours inaccessible, y compris aux universités israéliennes. Le cinéma palestinien contemporain a témoigné du manque créé par la disparition de cette mémoire, notamment à travers *Kings and Extras* (Azza El-Hassan, 2004) où la réalisatrice part en quête de l'archive perdue dans les rues de Beyrouth, et *Off Frame : A.K.A. Revolution Until Victory* (Mohanad Yaqubi, 2015), un montage d'images de la révolution palestinienne tournées et sauvegardées dans les années 1970 par des cinéastes étrangers. Les seules images ayant été sauvées sont celles qui ont été produites ou reproduites auprès de partenaires étrangers de l'OLP, à l'instar des films de Monica montés à Rome.

Tel Al Zaatar (Mustafa Abu Ali, Jean Chamoun, Pino Adriano, 1977) est l'un des films qui doit sa sauvegarde à la solidarité internationale. Les bobines, tournées à la suite du siège du camp qui a donné son titre au film, ne peuvent pas



Monica Maurer à Beyrouth en 1978.
Archives personnelles de Monica Maurer

être montées sur place car le laboratoire avec lequel travaillaient les cinéastes palestiniens a été détruit. À la recherche de partenaires pour préserver et utiliser leurs images, ces derniers trouvent un accord avec la société de production du Parti Communiste Italien, Unitelefilm. Les images sont ainsi passées en contrebande en Italie, dans les cales d'un bateau parti de Beyrouth. Là, elles sont traitées, sélectionnées, puis montées en un film qui porte la voix des habitants du camp. Les cinéastes palestiniens et italiens s'accordent alors sur le destin des heures de rushes laissées de côté pour le film : stockées à Rome, elles doivent être rapatriées par l'Institut du Cinéma Palestinien lorsque les conditions pour leur conservation dans un environnement adapté seront réunies. Aujourd'hui encore, elles se trouvent à Rome. En 2013, Monica Maurer

entreprind donc avec l'artiste plasticienne Emily Jacir un travail de restauration et de numérisation de ce film, des rushes, et de la bande-son originale en arabe, puis parvient à le montrer en Jordanie en 2015, en présence de nombreux anciens habitants du camp. La mémoire de la lutte palestinienne à Beyrouth continue ainsi de vivre grâce à la restauration de ces images et aux efforts consentis pour les rendre accessibles au plus grand nombre.

Hugo Darroman

« Pour moi, l'engagement fait sens s'il entre jusque dans nos racines, si on y arrive par les tripes plus que par l'idéologie.

La guerre d'Indépendance en Algérie a été très importante pour moi, c'est la clé de ma prise de conscience politique. Un autre moment important a été la guerre des Six Jours de 1967. Cela a renforcé mes liens avec les ouvriers palestiniens du *Palestinian Workers Union* à Munich, nous menions des projets ensemble, ils étaient actifs politiquement et m'ont parlé de leurs familles et de leur peuple : la dimension idéologique s'est concrétisée à partir du point de vue humain.

Mes films sur et pour l'OLP sont le fruit d'un long chemin. Avant de m'intéresser cinématographiquement à la Palestine, j'ai eu autour de 1975 une période où je ne produisais plus de films. J'avais ouvert une librairie à

Cologne pour les ouvriers immigrés et j'ai suivi des études de médecine qui m'ont beaucoup servi par la suite. Après la guerre civile au Liban, j'ai participé très activement au mouvement de solidarité médicale. C'est alors que je me suis rendue compte que les films sur le combat palestinien n'abordaient pas l'aspect social de la Révolution ni son enracinement dans la vie quotidienne.

Quand je filmais à Beyrouth, je m'intéressais au moment politique : le point central pour moi était la vie collective, l'utopie de la société civile qui semblait construire l'embryon du futur Etat Palestinien. »

Propos de Monica Maurer recueillis par Aude Fourel, initialement parus dans Aude Fourel, Monica Maurer et Mathilde Rouxel, « Beyrouth 1976-1982, Jocelyne Saab - Monica Maurer : regards croisés », La Furia Umana, n°42, 2021.

Photographie de Monica Maurer à Beyrouth en 1978.
Archives personnelles de Monica Maurer



Réactualiser les archives pour une histoire au présent : entretien avec Philip Rizk.

« La dernière fois que j'ai filmé dans les rues du Caire c'était le 26 novembre 2013. Ce jour-là, l'ancien régime militaire nouvellement légitimé a mis en œuvre une nouvelle loi qui interdisait complètement les manifestations. L'État pouvait désormais légalement emprisonner quelqu'un simplement pour avoir brandi une pancarte sur laquelle on pouvait lire «ال» («non») ou parce qu'il marchait en groupe avec cinq personnes. Peu de temps après, j'ai déménagé de l'autre côté de la rivière, loin du centre-ville du Caire, et plutôt que d'être dans la rue, je me suis réfugié dans mon lit à Doqqi pour lire sur ailleurs, déverser mon énergie dans d'autres endroits et m'inspirer d'autres luttes.

J'ai commencé à regarder la Syrie, un pays qu'au milieu de l'année 2014 la plupart des gens n'associaient qu'à la guerre et à la crise migratoire. Pourtant c'est là que j'ai trouvé le projet social le plus radical que la région ait connu depuis des années. Ce n'était pas le mouvement kurde du Rojava comme je l'avais d'abord pensé. Fin 2011, alors que la résistance à la dictature d'Assad s'est armée – avec toutes les luttes de pouvoir qu'une telle action implique – le régime a été contraint de se retirer de régions entières du pays. À mesure que les villes et les villages se sont libérés du régime autoritaire, ils ont mis en place différentes versions de la gouvernance locale, où les communautés pouvaient décider elles-mêmes de leur mode de vie. J'ai passé les quatre dernières années à étudier ce sujet et à essayer de trouver comment raconter cette histoire de mon propre point de vue, non pas comme quelqu'un qui a participé ou même été témoin, mais comme quelqu'un qui a mené un combat similaire à proximité. [...]

À l'été 2017, un ami m'a demandé pourquoi je travaillais sur un film sur la Syrie maintenant, alors que pour la plupart des gens, l'apogée

de la lutte politique touchait à sa fin et que les militants syriens affluaient en Europe à la suite des réfugiés. La réponse ne m'est apparue clairement que plus tard. Mon but avec ce film n'était pas d'informer les spectateurs sur ce qui s'était passé en Syrie ni de défendre une cause, comme c'est souvent le cas avec le film documentaire. À mon sens, nous n'avons tout simplement pas le luxe de pouvoir le faire aujourd'hui.

Je voulais imaginer ce que cela aurait été si ces essais éphémères de vie en autonomie avaient réussi. Et comme beaucoup d'entre eux n'ont pas duré longtemps avant d'être anéantis par diverses forces réactionnaires, j'ai voulu voir ce que nous pouvions apprendre de ces moments radicaux et lancer une conversation sur la façon de se préparer pour la prochaine fois. Trop souvent, nous sommes pris au dépourvu lorsque l'occasion se présente. J'ai également voulu mettre en parallèle l'histoire de la Syrie et celle d'autres pays. Finalement, *Mapping Lessons* n'est pas quintessentiellement un film sur la révolution syrienne. C'est un film sur l'autonomie, que ce soit en Syrie, en Palestine, en Espagne, en Russie soviétique, en Argentine ou ailleurs. [...]

Mon sentiment est que souvent les gens croient ce qu'ils veulent croire, ou trouvent des récits qui marchent avec leur vision du monde. Il est peu probable qu'un récit de la continuité de l'organisation communautaire radicale (reliant les communautés les plus touchées par l'ouragan Katrina, la Commune de Paris, l'Espagne des années 1930, ainsi que les formes d'organisation des communautés indigènes, parmi beaucoup d'autres) devienne un jour un récit dominant. Mais cela ne doit pas nous empêcher d'établir ces liens essentiels. Il est important pour nous de continuer à rechercher ces liens.

Peut-être est-il également important de ne pas trop penser à l'Occident et aux récits qui y évoluent, mais de mettre à la disposition ces contre-récits pour que les communautés de n'importe où puissent s'engager et apprendre. Après tout, la vie quotidienne et la dynamique des relations de pouvoir en Syrie sont certainement plus familières à quelqu'un vivant en Afrique du Sud, en Indonésie ou en Algérie qu'à une majorité de personnes dans des pays plus riches. Mais aussi dans ce contexte, les leçons qui peuvent être tirées de l'expérience syrienne radicale de la révolution sont les plus pertinentes pour les communautés qui posent ces questions, qui sont concernées par la vie communautaire autonome, qui se préparent pour la prochaine fois, où que ce soit. [...]

Je pense que toute personne désireuse de changer la domination de la tyrannie dans la région devrait prendre le temps d'y réfléchir et d'apprendre. Mais le film n'est pas facile. Pour regarder *Mapping Lessons*, il faut ouvrir ses sens, baisser sa garde sur ce que l'on attend d'un «film sur la Syrie». Pour considérer les histoires d'expériences sociales radicales en Syrie, nous devons également laisser tomber nos imaginaires collectifs bloqués sur ce qui s'est passé et nous permettre d'être humbles et d'apprendre de ces puissantes communautés qui pratiquent une manière radicale et libérée d'exister dans des conditions très dures. [...]

En 1917, lorsque la Révolution russe a réussi à renverser le Tsar, elle a bouleversé tout le système en Russie. Dans le monde du cinéma, cela a signifié que les sociétés privées ont fui pour s'installer ailleurs et que les normes commerciales de production d'images ont été mises au rebut, tandis que tous les éléments de la censure d'État ont pris fin, du moins pour une courte période.

Les cinéastes qui ont émergé n'avaient pas seulement une ardoise propre pour commencer à imaginer le cinéma sans les anciennes contraintes du gain commercial ou des limitations de l'État, mais ils étaient

aussi profondément façonnés par la mentalité révolutionnaire, la façon d'être complètement renversée de cette époque. Jusqu'à ce que ce moment révolutionnaire soit étouffé par la consolidation du pouvoir par les bolcheviks, cela signifiait que l'expérimentation était la recette du jour, la possibilité d'expérimenter la manière d'utiliser les images pour s'engager avec les gens sur cet immense territoire afin de remettre en question les anciennes façons d'être et d'en proposer de nouvelles. [...]

Avec mon film, j'essaie de permettre aux images et aux sons d'entrer en conflit avec les attentes que nous avons de ce qui est «normal», comment le monde est censé fonctionner, comment nous sommes censés être gouvernés, comment nous sommes censés cultiver notre nourriture, comment nous pensons à l'éducation. Ce sont tous des aspects critiques de l'autonomie auxquels nous devons penser pour le monde dans lequel nous pourrions être libérés des pouvoirs qui nous oppriment. »

Propos recueillis par Enrico De Angelis, entretien initialement paru sur le site de SyriaUntold, « Land, revolution and lessons from Syria », 2021.

Pionnières du cinéma documentaire

Photogramme de *Les Ménagères de l'Agriculture*,
Sophie Ferchiou, 1978



Sophie Ferchiou, une ethnographe politique

Sophie Ferchiou est la première femme tunisienne à faire des images documentaires en Tunisie. Anthropologue de formation, elle a commencé à filmer à la fin des années 1960, au sein du Comité du Film Ethnographique créé par Jean Rouch en 1952. L'historienne du cinéma Marie Pierre-Bouthier s'est entretenue avec elle en 2014 à Gammarth, en Tunisie. Voici une partie de leur entretien, jusqu'ici inédit.

S. F. : Vous savez que je ne fais pas de cinéma documentaire, mais du film anthropologique. Je ne fais pas de cinéma. Le film anthropologique, c'est un aspect de mes recherches que j'exprime par le film. Je suis anthropologue, et non cinéaste. Le cinéma est une forme d'expression de mes recherches anthropologiques. C'est ainsi que le pratiquait Rouch, auprès de qui j'ai étudié. C'était une forme nouvelle à l'époque. Et je l'ai adopté pour des domaines peu connus, tels que l'anthropologie religieuse, l'étude des croyances traditionnelles et populaires. J'ai aussi travaillé sur la famille, avec Lévi-Strauss à l'appui.

Est-ce que vous pouvez développer sur la distinction que vous voyez entre le documentaire et le film ethnographique ?

S. F. : Un documentaire, c'est une expression plus ou moins linéaire, une description. Le film ethnographique comprend un sujet, une étude préalable et des idées à démontrer. On les démontre par le film. Ce n'est pas une description simple !

Par exemple ?

S. F. : Je ne sais pas non plus si vous voyez bien la nuance entre la sociologie et l'anthropologie. Le sociologue travaille sur des données statistiques. L'anthropologue part du concret. Il s'introduit dans la société étudiée, vit avec les gens. Moi, j'étudie une société dont je fais partie et en même temps, j'ai un recul : j'ai une formation scientifique. Je vois du dedans, et en même temps j'ai une distance scientifique. Cela me donnait donc le privilège d'être à la fois

femme et homme. Être scientifique me donnait dans certaines circonstances le statut d'homme. Et en même temps j'ai pu m'introduire dans la société féminine.

Vous savez, à l'époque, on s'habillait plutôt court. Moi, pour mes enquêtes, je m'efforçais de m'habiller plutôt long. Un jour, dans un souk, j'étais montée sur une table pour mieux filmer, et mon personnage m'a dit : « Pourquoi tu ne mets pas un pantalon ? Ça serait plus facile ». De me voir, ça les a fait évoluer.

À quel moment de votre enquête décidiez-vous de prendre la caméra ?

S. F. : Quand vous faites votre recherche anthropologique, des choses, des sujets s'imposent. On a besoin de les montrer. Les descriptions ne remplacent pas l'image. Je ne pourrais pas me passer de l'image. Et puis moi, je montre les femmes, les familles. Le film anthropologique vous fait entrer dans la réalité qui s'impose par l'image. Le film anthropologique montre comment les choses évoluent. Il ne décrit pas mais nous dit comment c'est venu. Un film anthropologique, c'est de l'analyse approfondie exprimée de façon concrète.

Comment étiez-vous financée ?

S. F. : Mon premier film a été le premier film anthropologique entièrement financé par le CNRS. Ce film, je l'ai fait pour accompagner ma thèse de 3^e cycle. Il a été financé par les « frais de mission » de ma mission en Tunisie. La pellicule a été offerte par Kodak au Comité du Film, pour l'encourager. La caméra, c'était celle de Rouch lui-même ! Le montage a été fait au Comité du Film par le monteur de Jean Rouch. Je tourne moi-même, donc je n'avais pas besoin de plus.

Tous les films que j'ai faits avant de rentrer définitivement en Tunisie ont été financés par le CNRS, sauf que j'ai acheté ensuite la pellicule moi-même. Mais seul le premier a été *entièrement* CNRS. J'empruntais aussi

un magnétophone au CERES. J'ai eu une aide matérielle du ministère de la culture ou du gouvernorat de l'endroit où je tournais. J'ai cherché diverses possibilités pour faire mon film. Mais je n'ai jamais eu de crédit à proprement parler. Le directeur du festival de Carthage m'avait dit qu'il était inutile de demander des crédits au Ministère de la Culture, puisqu'ils ne connaissaient pas la valeur de mon travail. Par contre, il m'a conseillé de vendre les copies au département cinéma du ministère [de la culture tunisien, ndle]. J'en ai aussi déposé au Comité du Film à Paris. Mais je ne suis jamais entrée dans le circuit du financement. Ils m'ont acheté les films, mais ça ne les intéressait pas. Mais ils les ont achetés parce que c'était l'époque de création des centres culturels en Tunisie : ils avaient besoin de programmes pour les jeunes et les touristes.

Vous n'avez jamais eu d'équipe de tournage ?

S. F. : Non, je n'avais pas d'équipe, à part sur *Chéchia*, où un étudiant en sociologie m'a accompagnée pour s'occuper du magnétophone confié par le CERES. Parfois, des étudiants intéressés, que j'encadrais par ailleurs, m'ont accompagnée. Donc en effet, à part pour le montage et l'étalonnage, la post-production, je n'avais pas d'équipe de techniciens. Vous savez, partout où j'ai filmé, je ne filmais pas la première fois. Je connais bien les gens que je veux filmer. Alors souvent je suis aidée par les jeunes de la région, qui m'aident à porter le magnétophone, des choses comme ça. Certains sont devenus cinéastes, d'ailleurs ! À Matmata et Gabès, il y en a deux qui sont devenus cinéastes.

De quand date votre premier film ?

S. F. : J'ai soutenu ma thèse en 1969-70, donc dans ces années-là [1967 avec *Chéchia*, ndle]. C'était la première thèse de la Sorbonne où on projetait un film. Cela doit s'être généralisé à présent, non ?... Oui sûrement, puisqu'il y a toujours des films présentés au festival Jean Rouch. La tendance actuelle d'ailleurs est plus au documentaire qu'au film ethnographique. Cela doit être l'influence d'Arte, des chaînes

de télévision, qui exigent des choses plus formatées. Moi, je n'ai jamais voulu leur vendre mes films.

Vous savez, je filme beaucoup les femmes. Et les femmes, on ne les voyait pas. Je les filme dans leur intimité, elles me faisaient confiance, elles ne savaient pas ce qu'était le cinéma, ce n'est pas comme maintenant où elles réclament d'être filmées. Je ne voulais pas diffuser massivement mes films, pour des raisons morales. Les femmes ne doivent pas être connues dans leur intimité par des étrangers.

Pourquoi vous êtes-vous arrêtée ?

S. F. : Le blocage vient du fait que je vis en Tunisie. C'est très difficile d'avoir de l'argent, et d'un autre côté, pour faire des copies, ils me demandent déjà de l'argent. Et pour avoir des financements du Comité du Film, il faut réserver sa place, résider trois mois à Paris. Ma situation familiale ne me le permet pas. Auparavant, même si je suis rentrée en Tunisie dans les années 1970, je séjournais suffisamment longtemps à Paris pour pouvoir prétendre aux aides du Comité du Film. En Tunisie, pour faire des films, il faut que cela passe par le ministère, pour les autorisations, les conventions officielles, les crédits...cela rend les choses plus compliquées.

Mais je n'ai jamais fait sans autorisation officielle ! Autrefois, le délégué du gouvernorat devait venir avec moi, car ils avaient peur d'une exploitation politique du tournage.

À part ça, vous n'avez eu de problèmes d'ordre politique pour tourner ?

S. F. : Non, jamais plus que ça. Bien sûr, il faut faire attention. Les gens sont très accueillants, c'est vrai. Mais ce sont les autorités qui n'aiment pas qu'on vienne perturber le système politique. C'est pourquoi il faut avertir l'État, expliquer que c'est de la science, etc. Certains envoient un officiel pour voir ce que vous faites réellement, et une fois qu'ils ont vu que ce que vous faites c'est de la science et pas de la politique, ils vous laissent travailler.

Mais ceux qui vont tourner sans rien dire à personne – ce sont souvent des jeunes –, ils

ont des ennuis. Je ne comprends pas pourquoi les jeunes ne veulent pas demander d'autorisation !? Les chercheurs ensuite ont des ennuis parce qu'ils ne veulent prévenir personne. Mais prévenir, ce n'est pas obéir ! Ils sont tentés de le faire parce que le peuple tunisien est très accueillant. Cela les trompe, et ils font fi de l'organisation politique. Il néglige les implications politiques.

Vous vous inscrivez dans le sillage de Jean Rouch. Est-ce qu'en Tunisie, il y a quelqu'un qui vous a influencé, ou qui a été influencé par vous ?

S. F. : En Tunisie, les jeunes cinéastes captent leur sujet. Celui qui se rapproche le plus de moi, c'est Hichem Ben Ammar, dans ses premiers films. Maintenant il s'est tourné vers le cinéma... Mais en même temps, il n'y a pas de formation anthropologique ! J'ai enseigné à la SATPEC : ils avaient créé un enseignement d'anthropologie, et les cours de la faculté avaient lieu là, car il y avait l'équipement. J'ai donc donné des cours de film anthropologique. Cela intéressait beaucoup les jeunes ! Mais ils n'ont ni encadrement, ni crédits, ni moyens de s'introduire dans les sociétés ! En effet, la faculté a fermé ce cours, on n'a pas été payé, et les étudiants ont perdu quatre ans de leur vie !

Certains sont partis à l'étranger, d'autres ont recommencé un autre cursus, les autres se sont reconvertis... Donc il y a aujourd'hui des films à caractère anthropologique, mais classés dans le documentaire. De toute façon, on ne peut pas créer quand le pouvoir est contre ! Tout dépend des conditions politiques.

Propos recueillis par Marie Pierre-Bouthier,
Gammarth, 2014.

Atteyat Al Abnoudi, au service du peuple égyptien

Le cinéma a, dans une large mesure, déterminé l'identité nationale en Égypte. Mais cette identité nationale qu'il a créée dépendait des individus impliqués dans la réalisation du film : certains types de cinéastes étaient favorisés par rapport à d'autres. L'État ne s'est pas contenté de cautionner un type particulier d'identité nationale, il a également limité les films qui n'adhéraient pas à cette image nationale par le biais de lois de censure sévères. Dans ce contexte culturel et national rigide, Atteyat Al Abnoudi a travaillé à contre-courant en tant que documentariste, en subvertissant les sensibilités de la censure.

Il est clair dès le début de *Rêves possibles* qu'il existe une relation de confiance intime entre Aziza et la cinéaste. Le film est un portrait en profondeur d'une femme rurale et de son point de vue sur les questions relatives aux femmes en Égypte. Aziza accompagne les images d'Atteyat Al Abnoudi d'une exploration en voix off de sa propre identité. La présence de la caméra remet en question sa conscience d'elle-même : elle parle plus ouvertement à Abnoudi qu'à sa famille. Ses frustrations apparaissent précisément parce que la caméra et la cinéaste deviennent pour elle un public attentif. En tant que subalterne parlant, elle n'est plus subalterne.

Photographie prise sur le tournage de *Rêves possibles*, 1986. Archives personnelles d'Asmaa Yehia Taher (1)



Alors qu'Aziza insiste sur son pragmatisme et son bonheur simple, la présence de la caméra lui permet également d'exprimer sa colère. L'un des moments les plus intéressants de ce documentaire est le changement de ton de la voix d'Aziza et l'intensité de ses expressions faciales lorsqu'elle évoque l'évacuation de Suez pendant la guerre avec Israël. Les images de cette guerre sont particulièrement rares dans le cinéma égyptien car il s'agit d'un sujet très controversé. Néanmoins, lorsque Aziza en parle, Abnoudi inclut cette part de l'histoire: alors qu'Aziza se souvient amèrement de sa colère face aux missiles israéliens et le fait qu'elle a dû quitter Suez, la réalisatrice nous montre des images d'enfants en pleurs, de camions qui cheminent, et de bâtiments en ruine qui illustrent la dévastation.

Un peu plus loin, Aziza interrompt ses propres souvenirs alors qu'elle a parfaitement conscience de la présence de la caméra, pour dire : «Je ne rêve jamais de choses que je ne peux pas me permettre. Je ne rêve jamais de choses que je ne peux pas me permettre. (...) Mes rêves sont possibles.» Son sourire face à la caméra révèle encore davantage le pragmatisme qui la caractérise depuis le début du film et demande l'admiration des spectateurs. Quelques minutes plus tard pourtant, son visage en colère révèle de manière poignante ses frustrations lorsqu'elle déclare : «Je veux voir ces soldats israéliens et leur tordre le cou». Son visage à ce moment-là témoigne d'une frustration profondément enfouie et ses yeux brûlent de colère. Pour une réalisatrice émancipée comme Abnoudi, le corps de la femme devient un outil pour exprimer ce qui ne peut l'être par les mots. Combinés, les gros plans, les images fixes et les gestes des mains expriment donc bien plus que les mots.

Extraits de Stefanie Van de Peer, "The Physicalities of Documentaries by African Women: The Case of Ateyyat El Abnoudy's *Permissible Dreams and Responsible Women*", texte initialement paru dans *Critical Interventions*, n°5, 2011, adapté par Mathilde Rouxel.

Photographies prises sur le tournage de *Rêves possibles*, 1986. Archives personnelles d'Asmaa Yehia Taher (2)



Nabiha Lotfy, le cinéma comme témoignage

«J'étais en première année à l'université américaine de Beyrouth quand il y a eu la grève et la manifestation sur le pacte de Bagdad. Ils ont expulsé certains des étudiants qui y participaient, et nous avons tous été suspendus pendant quatre mois. Et à cette époque, Gamal Abdel Nasser était président de l'Égypte ; il a envoyé un télégramme à l'ambassade du Liban pour dire à tous ceux qui ont été expulsés de venir au Caire pour terminer leurs études. C'est ainsi que je suis venue. Sinon, cela n'aurait pas été possible, parce que les deux pays avaient des systèmes d'éducation complètement différents, hérités de la période coloniale.

J'ai écrit un ou deux scénarios et quelques articles sur le cinéma. Puis je suis allée au Liban et j'ai fait mon film sur Tel al-Zaatar. Mais ce n'était pas quelque chose sur lequel je voulais bâtir une carrière. Je voulais faire carrière en Égypte. Je suis donc retournée en Égypte et j'ai commencé à faire des documentaires pour le Centre national du film. J'étais très amatrice à l'époque. Je voulais être cinéaste, mais je n'avais pas réalisé que je devais aussi être une femme d'affaires. J'ai refusé de faire des concessions pour obtenir un contrat. Mon intérêt pour la réalisation de films a toujours été plus important que l'argent. J'ai pris plaisir à faire tous mes films. [...]

Je pense que c'est une coïncidence qui m'a poussée à faire des films documentaires. Je suis venue au cinéma à partir des arts, de la littérature. Et donc, quand je suis arrivée au cinéma, ce qui m'est venu à l'esprit n'était pas le cinéma lui-même, mais la traduction du cinéma comme moyen de représenter l'art. Pour transmettre la littérature. C'est pourquoi j'avais prévu dès le début de faire des longs-métrages, pas des documentaires. Le documentaire est plutôt ce qu'on appelle du cinéma pur. Avec le temps, j'ai appris que le documentaire n'est pas un support rigide, il laisse beaucoup de place à la créativité. J'apprends quelque chose de nouveau avec chaque film documentaire. Je travaille sans story-board ni script. Je crois que quiconque écrit un scénario pour un documentaire va déformer les faits. Ils verront ce qu'ils veulent voir. Bien sûr, vous avez des idées, mais ensuite vous allez rencontrer les gens, et ils sont dans un autre monde, et ils disent d'autres choses et sont différents. Vous apprenez beaucoup de choses que vous ne saviez pas auparavant. Mes films ne sont pas tant le produit de mon esprit que de mon intuition. C'est pourquoi je ne regrette pas de ne pas avoir terminé un film. J'ai deux ou trois films inachevés, mais je me fiche qu'ils ne soient pas finis parce que je pense : je les ai malmenés, je les ai enchantés, je les ai vécus.»

Propos de Nabiha Lotfy recueillis par Rebecca Hillauer, entretien initialement paru dans *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, American University Press, 2006.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(1)

الحقيقة الاولى : 1

لأن مكتوب : (اي زمن هذا يكاد الحديث فيه عن
الاشجار حريمه لانه يعني الصمت عند ضرائم
أشد هولاً)

- الحقيقة انه مرتين بمرحلة ما جرت بالتاريخ ، لأنه
المرضى الذين صاروا من هوى ، من عطش ، من قصف
> عن المرض . يعني يكفي المرض ، الذين ماتوا
هرقوا قلوبنا . من غير دواء أو شربة ماء ينشرونهم
إياها ولا تقدر توصل للمريضاً لشربه ماء أو
زطيمه أكل ولا حتى سيجارة يشربه .

~~الحقيقة الثانية : 2 (اغنية الشيخ امام الحكاية كالتالي)~~
الحقيقة التي اجمالا كل من تل الزعتر ما ينساه طول
ما انا عما يشين في الدنيا

لأن مكتوب : (لاء الجذور لت تموت)

~ ~ (قصة واحدة في تل الزعتر)

01:58 (اغنية الشيخ امام الحكاية كل
الناس)

03:07 قراءة : تل الزعتر آه عام 1970
كان لبنان يلتقط اغناسه في هدية قصيرة اليه

(1)

La Zerda retrouvée

En revoyant pour le présenter aux Journées cinématographiques de Carthage de 2016, le film d'Assia Djebar, *La Zerda ou les chants de l'oubli*, Assia Djebar plasticienne s'est imposée à moi comme une évidence. Près de 40 ans après je revoyais, à la lumière de mes nouvelles expériences dans centre d'art contemporain que j'avais créé et dirigé à Alger depuis deux ans, ce film que j'avais aimé en *afficionados* de la cinéaste et écrivaine. Je le revoyais avec un œil plus attentif à la création plastique, - ce qui ne veut pas dire que cet intérêt est absent du regard du cinéophile. Je faisais maintenant la distinction entre le récit cinématographique et la vidéo-art. Ce qui différençait ces deux formes d'art était de plus en plus difficile à distinguer, et pour moi j'étais souvent dans la confusion. *La Zerda* était la démonstration de la singularité de l'une par rapport à l'autre. Comme *La Rabbia* de Pasolini, comme *Le Livre d'images* de Godard, *La Zerda* est un montage de documents d'archives.

Le montage des images des premiers temps de la colonisation réalisé dans une esthétique électrisée par la poésie, la bande son qui déploie tous les niveaux de langage, de l'arabe savant à l'arabe populaire, de celui des poètes au chant profond des fêtes archaïques qui scandent la vie et la mort des hommes, et pour la première et unique fois l'utilisation de son opéra, œuvre belle et étrange où le travail des voix rappellent la manière « grecque » de Taous Amrouche dans ses chants kabyles, et où s'opère la cristallisation des voix et des chants de l'Algérie, - le film n'est-il pas dédié à l'ethnomusicologue Bella Bartók ?- tout cela faisait de l'œuvre d'Assia une œuvre cinématographique et politique d'une modernité confondante. Après avoir aimé l'écrivaine et la réalisatrice, je découvrais Assia la plasticienne.

Dans *La Zerda*, l'esthétique et la politique se nourrissent et se portent. Le film produisait un discours sur la colonisation qui en renouvelait le sens et la portée dans notre société d'aujourd'hui mieux qu'essais, films ou romans.

Plus que tout autre artiste, et dans *La Zerda* plus encore, Assia Djebar interroge notre passé, avec une passion et une intensité bouleversante. Les copies de *La Zerda* parvenues à nous sont de mauvaise qualité ; cette précarité, cette fragilité de l'image qui nous force à une grande attention, nous plonge au cœur de la tension du travail de la réalisatrice qui consacra toute sa création, écrite et filmée, à traquer notre mémoire collective

imparfaite car brisée par la violence de l'histoire. Une mémoire qu'elle nous restitue en fragments libres de toutes contraintes narratives. Une mémoire déployée en empreintes éclatées qui opposent son état fragmentaire aux récits linéaires trompeurs de l'histoire convenue. Susan Sontag nous disait déjà que l'idée de la modernité passe par le fragment.

Mon désir de placer Assia Djebar dans une filiation avec l'art contemporain en Algérie et d'en dévoiler l'importance au public des Ateliers Sauvages s'inscrit dans ma rencontre avec elle à la Cinémathèque d'Alger en 1974, et la complicité immédiate qui s'est installée entre nous approfondie dans les longs échanges à Tipaza pendant le tournage de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. À Carthage j'ai reçu *La Zerda* comme un héritage de ces instants. Ma décision fut prise immédiatement de sortir le film de l'ombre et de le mettre au cœur de notre présent. Il fallait que je le fasse. « *La mémoire est corps de femme voilée, seul son œil libre fixe notre présent.* », chante-t-elle en arabe dans le film. Assia me fixe de son œil libre. Comme *La Rabbia* de Pasolini ou *L'Eau Argentée* d'Oussama Mohamed le Syrien sur la disparition d'Alep, ou *Exil* de la violoniste Sonia Wieder-Athertonson et la dramaturge Sarah Koné sur les génocides sans fin, *La Zerda*, m'aide à formuler une réponse à cette question que je ne cesse de me poser au regard des déchirements d'aujourd'hui : comment parler du désastre, que répondre au désastre ? Il n'y a qu'une seule réponse au désastre du monde, l'Art, me disent-ils.

Wassyla Tamzali

“La Zerda ou les chants de l'oubli”,
titre en arabe au générique de la
copie d'exploitation 16 mm

الزردة
وأغاني النسيان

Images et discours sur l'Algérie autour de la guerre d'indépendance



INSTITUT PÉDAGOGIQUE
NATIONAL

Présente

Le cinéma permet de voyager sans se déplacer. Il permet aussi de donner une image de cohésion nationale. Devenue région française en 1848, l'Algérie est un symbole central de cet ailleurs lointain. La France y tourne des films de fiction (*Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1937), des films institutionnels (*Alger et ses environs* de Georges Clerc, James. R. Barth, 1938) puis, pendant la guerre des actualités (*Algérie l'indépendance*, ORTF, 1962) qui se heurtent aux témoignages amateurs des appelés (*Arrivée à Alger*, famille Robin, 1961-1962 ; *Algérie*, famille Masson, 1962, déposés et numérisés à la Cinémathèque de Saint-Étienne). L'horizon de l'ailleurs dans ces différentes œuvres se matérialise ici dans un motif unique : le front de mer algérois. Le symbole est un puissant levier de représentation d'un voisinage lointain, et invite à repenser la question de la puissance des images dans un contexte colonial – ou anticolonial.

Pour son pouvoir d'illustration et de suggestion, le cinéma a rapidement été considéré comme un outil pédagogique incontournable. La Ligue de l'Enseignement, créée par Jean Macé en 1866 pour défendre une école "gratuite, laïque et obligatoire", commence dès 1899 à organiser des séances de cinéma d'éducation populaire, la première ayant eu lieu à l'Oeuvre française des conférences populaires à Paris. La Ligue de l'enseignement participe dès le début des années 1920 à la législation sur le cinéma d'enseignement et d'éducation, le cinéma scolaire ayant alors pour objectif d'éduquer à la citoyenneté et permettant de promouvoir l'École laïque et de concurrencer l'Église sur le temps parascolaire.

Au niveau étatique, une cinémathèque de circulation proposant un service de prêt gratuit de films et de matériel pédagogique est mise en place au sein du Musée pédagogique à Paris. Cette Cinémathèque Centrale de l'Enseignement Public proposait dès 1920 des copies à destination des écoles et des organismes de formation. Toutefois, ces régularisations permettent par ailleurs la mise en place en région d'une trentaine de

cinémathèques et d'offices cinématographiques laïcs, qui conservaient les copies 16 mm de films diffusés en dehors du cadre scolaire. Ces années marquent le développement des cinés-clubs. Rassemblés en Fédération à partir de 1929, et affiliés à la Ligue de l'Enseignement en 1933 sous l'Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son (UFOLEIS), les Offices proposent une programmation de cinéma d'éducation populaire où les séances se transforment souvent en véritable apprentissage du cinéma.

La vocation pédagogique de ces films répondait à tous types de programmes. Alors que les films montrés dans le cadre scolaire proposaient un appui au cours de l'enseignant, le temps parascolaire était l'occasion de revoir les grandes fictions de l'histoire du cinéma, mais aussi de diffuser des films documentaires produits par la Ligue de l'Enseignement elle-même.

Des films étaient commandités ou achetés par la Cinémathèque Centrale comme par la Ligue de l'Enseignement chaque année, et tournaient dans différents établissements pour éduquer les citoyens. Le cinéma permettait notamment de faire voyager les spectateurs, qui découvraient sur les écrans l'Afrique noire colonisée ou l'Algérie, cette région alors française de l'autre côté de la Méditerranée.

La Cinémathèque Centrale achetait à destination des écoles de nombreux films de "découverte", de "voyage" ou simplement de "géographie", comme l'indiquent les classements de ces œuvres dans les catalogues de diffusion de l'époque. Bien que le discours colonialiste sur le développement technique de ces pays jugés "archaïques" soient souvent au cœur de ces films diffusés dans un cadre scolaire, la sélection de la commission pédagogique du cinéma d'enseignement en charge de l'enrichissement du catalogue ne relaie toutefois pas l'idéologie raciste souvent perceptible dans les images d'actualité télévisées : ainsi un film comme *La Vie d'un port à Alger* d'Étienne Nadoux (1938) montre une

autorité portuaire partagée entre Français et Algériens ; de la même façon, *Le Sang d'Alger* de Pierre Biro (1950) met sur le même plan les donneurs de sang algériens et européens.

Le sujet principal reste malgré tout le développement des infrastructures par l'entité coloniale française, dont l'illustration par l'image est justifiée par le besoin de partager avec la métropole le travail réalisé dans les colonies. La guerre d'indépendance en Algérie (1954-1962) n'arrête pas ces productions : on trouve encore au catalogue des films sur l'économie ou la démographie algérienne produits durant les années de guerre (*Algérie Sahara*, Jean Vidal, 1955 ; *L'économie algérienne* et *La démographie algérienne*, J. K. Raymond-Millet, 1959), qui font la part belle à la place et à l'activité des Européens dans le pays.

Malgré ces consensus pédagogiques ignorant la réalité d'une guerre qui s'enlise, la violence de la situation algérienne mobilise les consciences et ces institutions à vocation éducative, nées de l'héritage porté par les hussards noirs de la République. Les combats menés de l'autre côté de la Méditerranée sont difficiles à défendre au nom de la liberté, de l'égalité et de la fraternité qui sont les valeurs portées par l'école laïque et les initiatives d'éducation à la citoyenneté. La Ligue de l'enseignement prend la décision de diffuser dans ses cinés-clubs des films à charge contre la colonisation, malgré la censure de l'État. *Secteur postal 89098* de l'appelé et blessé de guerre Philippe Durand (1959), produit intégralement de façon indépendante par son réalisateur et interdit de diffusion par la commission de censure française, reçoit par exemple le Prix des OROLEIS (Office Régional des Oeuvres Laïques d'Education par l'Image et le Son) et la Coupe des Dépêches au concours du cinéma amateur UFOLEIS de Beaune en 1960. Le film est une fiction inspirée de l'expérience de Philippe Durand lui-même, rappelé d'Algérie en 1956 où il a perdu sa jambe.

Beaucoup moins dangereux pour l'État mais néanmoins profondément pacifiste,

quelques rares films sont diffusés tant par la Cinémathèque Centrale que par la Ligue, à l'image du *Rossignol de Kabylie* réalisé par Georges Régner en 1961, et qui met en scène un jeune officier français fasciné par la poésie kabyle, qui rend visite en 1961 à un poète de la montagne, provoquant méfiance et suspicion de la part des deux camps, inquiets de voir dans cette rencontre amicale le signe d'une trahison.

Quelques voix dissonantes circulent donc à propos de l'Algérie dans les réseaux de diffusion du cinéma scolaire ou d'éducation populaire. Le discours porté par ces institutions éducatives était pourtant jusque-là aligné au discours politique de l'État. En 1950, la Ligue de l'Enseignement commande à René Vautier, jeune cinéaste de vingt-et-un ans, un film à la gloire des politiques coloniales en Afrique subsaharienne. Sur place, Vautier est rapidement confronté à une réalité coloniale violente dont il décide de témoigner : il raconte le manque de professeurs et de médecins, les crimes commis par l'armée coloniale au nom du peuple français, l'instrumentalisation des populations colonisées. À son retour en France, les rushes du film sont confisqués par l'État français. René Vautier parvient à récupérer en secret quelques bobines et monte *Afrique 50*, considéré comme le premier film anticolonialiste français, et voyage pour le montrer dans les réseaux militants et indépendantistes. Le film, qui n'obtient pas de visa et qui reste censuré durant quarante ans, n'est lui pas diffusé en France, même par la Ligue.

Montré en Tunisie à des militants du FLN Algérien, le film est acclamé et l'engagement précurseur de Vautier est salué. Celui-ci rejoint clandestinement le maquis algérien en 1956 pour filmer la guérilla. Les films de René Vautier sur la guerre d'indépendance algérienne n'apparaîtront jamais au catalogue de la Cinémathèque centrale ou de la Ligue de l'Enseignement. Si la Centrale resta toujours défaillante sur cette question sensible, on trouve toutefois dans les collections des Offices

régionaux des films plus tardifs réalisés sur la libération de l'Algérie, comme *Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier (1972), *La Guerre d'Algérie* d'Yves Courrière et Philippe Monnier (1972) ou encore *Algérie 54 : révolte d'un colonisé* de l'historien Marc Ferro et Marie-Louise Derien (1974), construit sur les archives des actualités françaises et un texte de Frantz Fanon sur la libération des peuples colonisés.

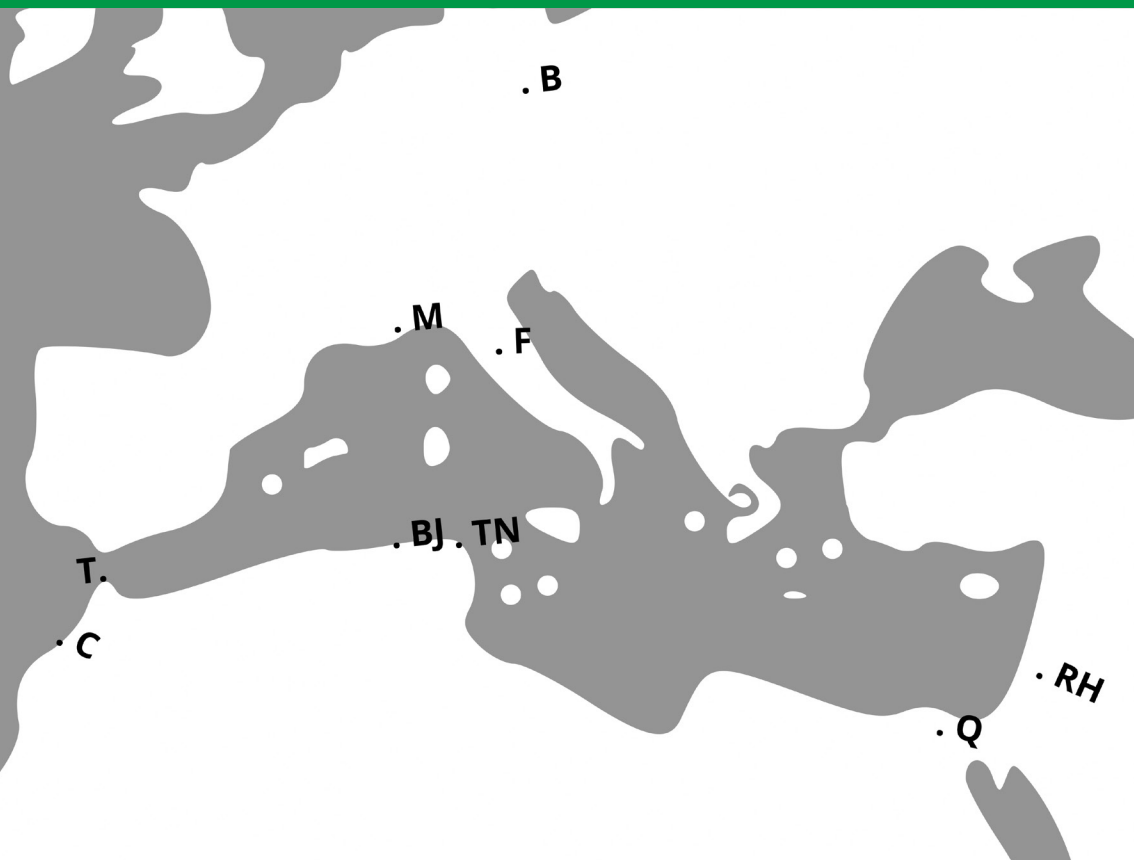
L'évolution frileuse des regards et des discours sur l'Algérie en matière d'éducation par le cinéma au sein du système républicain français témoigne, sans surprise, d'une certaine forme de démagogie de l'institution (qui, malgré une réserve manifeste à jouer le jeu de la propagande coloniale, ne choisit pas non plus de tourner le regard vers la réalité vécue par les Algériens) et de la relative indépendance culturelle des ciné-clubs en matière de politique d'acquisition et de diffusion. Alors que la Cinémathèque Centrale sort peu à peu de son catalogue ses sujets sur l'Algérie (pour n'avoir en 1980 plus aucun titre, même sur des sujets historiques ou touristiques), la Ligue de l'Enseignement commence dès les premières années de la guerre à diffuser une parole contestataire et continue, après l'indépendance, à acheter des films qui permettent de maintenir vivace un débat qui, jusqu'à aujourd'hui, peine à s'imposer au niveau institutionnel.

Mathilde Rouxel

La Plateforme Internationale de Médiation.

Groupe d'échange
et d'expérimentation

Et si on rêvait un peu ?



Si chaque film raconte une histoire, chaque édition porte une intention. Notre 9eme édition du festival a une coloration spéciale, affirmant une nouvelle temporalité et spatialité. Plus ancrée dans le passé, elle se projette davantage dans l'avenir avec une équipe élargie. Elle reflète à la fois un cheminement et une réflexion, tous deux inscrits dans une période de fragilité. Annulation, report, changement de direction, édition numérique... durant cette période de ralentissements et de changements, nous avons, souvent au travers des écrans, partagé nos questionnements, et pris le temps de rêver... plus grand, plus loin.

Comme souvent dans les périodes de crise, les choses importantes, difficiles à percevoir apparaissent mieux. Pendant ces deux années si étranges, alors que l'accès au cinéma devenait compliqué, tout comme les possibilités de se déplacer, le rôle et l'importance de la médiation culturelle a refait surface. A un moment où les espaces de rencontres deviennent de plus en plus virtuels et où la marginalisation des plus fragiles s'accroissent, les sollicitations et le travail au sein de notre équipe ont considérablement augmenté. Peut-être parce que la diffusion des films chez Aflam a toujours été pensée dans une démarche de médiation culturelle située et territorialisée ? La médiation conçue comme un lien réciproque pour « aller vers » et non pas seulement « faire venir », nous a permis de continuer d'inventer des espaces de visionnage et de débats même en dehors des salles de cinéma, dans les établissements scolaires ou structures sociales. Peut-être aussi parce que la spécificité d'Aflam, montrer des films plurilingues, ouvrant sur d'autres réalités et imaginaires, était bienvenue dans un contexte fortement marqué par les débats haineux, la peur de l'autre et les tendances au repli sur soi. Quoiqu'il en soit, le besoin de rencontrer des films un à un, et d'être transformé par l'échange avec d'autres individus était palpable. Nous avons tâché d'y répondre avec les moyens du bord, en troquant les micros pour des masques, avec un vidéoprojecteur et des petites propositions sur mesure. Chaque fois que la lumière se rallumait, nous étions toujours plus conscients de la fragilité et de la valeur de

ces moments passés ensemble.

Notre capacité d'agir a été contrariée, réduite parfois à sa traduction la plus modeste, mais ce repli du geste a certainement libéré de l'espace pour d'autres choses. A défaut d'un grand évènement, avec son lot d'invitations et de voyages, nous avons engagé une longue discussion et resserré les liens avec des ami.e.s éloigné.e.s. « Comment ça va chez vous ? Est-ce que vous avez dû fermer ? comment voyez vous la suite... l'avenir... ? » Voilà en somme le point de départ de nos rendez-vous satellitaires avec des collègues, de part et d'autre de la Méditerranée, pris dans la même tourmente sanitaire, aux déclinaisons plus ou moins comparables. Artistes intervenants, programmeurs et programmatrices culturelles, formateurs de médiateurs pour les musées, enseignant.e.s impliqué.e.s dans des projets artistiques, nous nous retrouvons toutes et tous dans la volonté de réinventer notre rapport à la culture, protéger nos espaces de liberté et d'expression.

Ce groupe nous l'avons imaginé avec Virginia Pisano, amie de longue date, rencontrée dans une chorale « révolutionnaire » entre Le Caire et Paris en 2012. Commencée sous les meilleurs auspices, cette amitié devient ainsi une collaboration autour de l'animation d'un groupe de travail. En rejoignant l'équipe d'Aflam en 2019, Virginia a apporté ce souffle dont nous avions besoin, nourrie d'expériences dans le domaine musical, elle sait harmonieusement articuler le local et l'international. A nos côtés une autre complice, Pénélope Baudoin Arkilovitch ; elle apporte son savoir-faire dans la facilitation du travail en groupe et l'innovation collective.

Prendre un peu de hauteur, au-delà des pesanteurs institutionnelles, réussir à déceler le dénominateur commun au sein de contextes très différents, pour construire ensemble, tel est le défi que nous nous sommes assignés. Et c'est au sein du festival que nous allons commencer à tisser, au plus beau sens du mot, le collectif en devenir.

Charlotte Deweerdt

Naissance d'un groupe de travail

L'aventure a vu le jour à l'automne 2020. Un projet international en pleine crise sanitaire ?! Plus qu'un rêve, ça avait l'air d'une utopie...

Comment imaginons-nous la société future ? Est-ce que la médiation culturelle peut contribuer à l'inventer? Et si c'était le cas... existent-ils de bonnes recettes, des pratiques inspirantes à faire circuler, à transmettre ?

Il nous a fallu presque un an pour réunir un groupe de travail composé d'opérateurs.trices culturels.les, d'artistes et de médiateurs.trices sur un projet collectif autour de la médiation culturelle ; un projet qui tisse des liens profonds entre des actions ancrées localement, dans une grande toile s'étirant entre villes des pays européens et arabes, de Tanger à Berlin, en passant par Ramallah, Le Caire, Tunis, Béjaïa et Florence.

Notre groupe implique des partenaires actifs.ves dans des territoires où des projets passionnants émergent, qu'il s'agisse d'espaces de résistance ou de villes qui interrogent leur relation au patrimoine et aux identités.

Chacune de ces initiatives porte une vision de la médiation comme expérimentation sociale et politique, et contribue à la réappropriation de l'espace culturel collectif.

Notre démarche est née d'un sentiment d'urgence : d'un côté, la nécessité de pointer les raisons de nos insatisfactions respectives vis-à-vis des modèles dominants de médiation, et de l'autre, le besoin de formuler des nouvelles propositions inspirées de nos héritages «révolutionnaires» et issues de l'éducation populaire.

Notre vision de la médiation

Créer des espaces d'expérimentation et d'expression libres et ouverts, voués a...

- Impliquer les participant.e.s dans la conception des actions
- Favoriser l'expression personnelle et collective
- Constituer des groupes mélangés, avec des personnes qui n'auraient pas l'occasion de se rencontrer
- Proposer une approche située, encourageant l'immersion dans les territoires
- Prendre en charge les débats de société, notamment les questions socialement vives

L'Atelier du Futur : de la pratique à la méthode

Un projet porté par la plateforme

De cette vision commune est né le projet L'Atelier du Futur, en cours de développement sur la période 2022-2024.

L'objectif général de L'Atelier du Futur est d'enrichir et de diffuser notre vision de la médiation à travers des activités pour les jeunes professionnels.les et pour les publics.

Nous souhaitons accompagner les professionnels.les de la médiation, notamment les jeunes, au développement de leurs ateliers, par le biais d'études de cas, d'expérimentation d'outils et d'échange de pratiques.

Cela signifie, tout d'abord, de passer de la pratique à la méthode ; de tester et documenter des pratiques de travail dans chaque territoire - en organisant des ateliers - résidences pour médiateurs.trices - pour en extraire des façons de faire, des méthodologies.

Dans un premier temps, en 2022, le terrain d'action sera la région de Marseille et celle de Tanger; puis, en 2023, l'étape suivante prévoit d'élargir ce terrain aux territoires des autres partenaires de la Plateforme: Béjaïa, Le Caire, Ramallah, Florence, Tunis, Berlin.

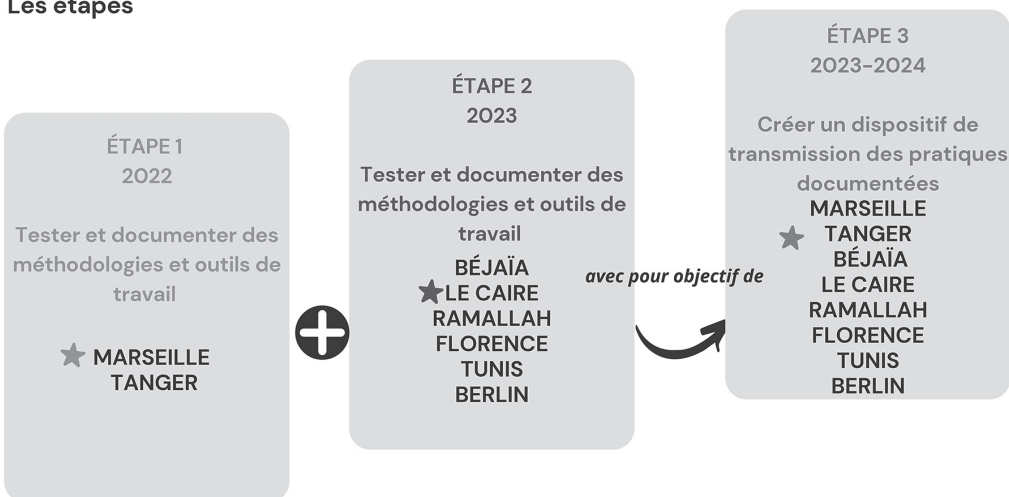
Chaque atelier sera mené par un.e médiateur.trice expérimenté.e et son processus de travail sera documenté par un.e observateur.trice. Cette documentation sera ensuite utilisée pour créer un dispositif de transmission de ces pratiques lors de la deuxième étape du projet (2023-2024).

Pour accompagner la naissance de ce groupe de travail autour de notre projet collectif - avec, en plus, la difficulté de commencer à travailler à distance - il nous a semblé nécessaire d'impliquer une magicienne qui maîtrise l'art de la facilitation et les outils de l'intelligence collective. C'est ainsi que Pénélope Baudoin Arkilovitch, facilitatrice et coach basée à Paris, a intégré notre équipe.

En savoir plus sur le projet www.aflam.fr/plateforme-internationale-de-mediation

L'ATELIER DU FUTUR 2022-2024

Les étapes



Focus sur les partenaires de la Plateforme Internationale de Médiation

● Think Tanger, Lamia Lataf (Tanger)

Think Tanger est une plateforme culturelle qui explore et expérimente les multiples enjeux sociaux et spatiaux liés à l'urbanisation de la ville de Tanger aujourd'hui.

Lamia Lataf travaille à Think Tanger comme coordinatrice des programmes médiation.

www.think-tanger.com

● Maria Daif (Casablanca)

Maria Daif est opératrice culturelle indépendante basée à Casablanca.

● Aix-Marseille Université Master Médiation Culturelle des Arts, Gilles Suzanne (Marseille)

Le Master Médiation Culturelle des Arts élabore des projets de médiation qui se proposent comme des modalités originales, collectives et participatives de découverte des arts.

Gilles Suzanne est directeur du Master Médiation Culturelle des Arts.

<https://allsh.univ-amu.fr/master-arts-mediation-culturelle>

● Travaux Publics, Sandra Iché (Marseille)

Les interventions de Travaux Publics prennent la forme de laboratoires collectifs de recherche et de création, qui fondent leur pertinence dans l'alliance et la circulation entre les sciences sociales et l'art.

Sandra Iché est artiste du spectacle vivant basée à Marseille, et membre fondatrice du collectif Travaux Publics.

● Association Culturelle Tunisienne pour l'Insertion et la Formation - ACTIF, Rym Ben Mansour (Tunis)

ACTIF est une association culturelle tunisienne apolitique fondée en 2012 par un groupe de jeunes artistes et activistes dans le domaine culturel et des droits de l'Homme.

<https://fr-fr.facebook.com/association.actif/>

● SAVVY Contemporary The laboratory of form-ideas, Abhishek Nilamber (Berlin)

SAVVY Contemporary est un espace d'art, une plate-forme de discours, un lieu de rencontre, qui se situe au seuil entre les concepts d'Occident et de non-Occident afin de les comprendre et de les déconstruire.

Abhishek Nilamber travaille à Savvy comme curateur du projet United Screens.

www.savvy-contemporary.com

● Studio Loka – Lorena Puerta (Marseille)

Lorena Puerta est artiste interdisciplinaire et formée en études d'architecture.

www.studio-loka.com

● Amir Project / Stazione Utopia, Chiara Damiani (Florence)

Avec le projet Amir, Stazione Utopia propose des visites de musées accompagnées par des médiateurs.trices issu.e.s de l'immigration afin d'offrir des points de vue inédits.

Chiara Damiani est coordinatrice de projet au sein de Stazione Utopia.

www.amirproject.com / www.stazioneutopia.com

● Association Project'Heurts Aissam Nacereddine (Béjaïa)

L'association Project'heurts est née du pari de re-dynamiser la scène cinématographique à Béjaïa et de redonner aux Béjaouis le goût de se rendre dans les salles de cinéma.

<https://fr-fr.facebook.com/associationprojectheurts/>

● Hakim Abdelfattah, Opérateur culturel indépendant (Béjaia)

Hakim Abdelfattah est animateur culturel, assistant réalisateur et vidéaste basé à Béjaïa.

● The Choir Project, Salam Yousri (Le Caire)

Né en mai 2010 au Caire, The Choir Project est un espace pour toute personne intéressée à rejoindre un processus de création collective.

Salam Yousri, artiste pluridisciplinaire basé au Caire, a fondé The Choir Project en 2010.

www.choirproject.net

● FilmLab Palestine, Brigitte Boulad (Ramallah)

C'est avec pour mission d'étendre, de développer et de relancer la culture du cinéma en Palestine et d'aider les jeunes palestiniens.nes à raconter leurs histoires, qu'est née l'idée de fonder l'ONG Filmlab Palestine en 2014.

www.flp.ps



S A V V Y CONTEMPORARY
THE LABORATORY OF FORM-IDEAS



Votre vision De la médiation



Sandra Iché et Salam Yousri

Premières conversations autour de la médiation culturelle, entre insatisfactions et antidotes (novembre 2020)

Salam Yousri et Sandra Iché sont respectivement le parrain et la marraine de notre groupe de travail. Ils ont été les premiers à avoir été invités par Aflam à réfléchir autour de leur expériences et pratiques de médiation pour lancer le projet.

Aflam : Permettez nous de vous donner quelques éléments de départ. Nous partons du constat que le mot « médiation » est un mot valise ; cette valise contient des projets « participatifs »/« interactifs », des activités éducatives, des dispositifs dits pour la « diversification des publics ». Nous partons également du constat qu'en France, le travail de médiation est souvent très institutionnalisé. On voudrait donc s'intéresser à d'autres approches, dans d'autres contextes, plus associatives, plus militantes dont vous faites partie.

Avec cette première rencontre, il s'agit pour nous d'aller vers la réalisation d'un rêve : ouvrir un espace de dialogue, sans objectifs préconçus,

et s'offrir un temps pour échanger avec des partenaires d'horizons différents au sujet de la médiation.

Nous souhaitons impliquer des personnes qui ont des pratiques qui travaillent cette question de la médiation dans différents pays, notamment dans certains pays européens et de langue arabe, en partant de la question suivante : est-il possible de repérer des façons de faire des outils pour la médiation, et peut-être de les transmettre ?

Pour commencer : pourriez-vous nous illustrer à quoi vous fait penser le mot « médiation culturelle » ?

Sandra Iché : en France, dans le monde que je connais - celui du théâtre institutionnel - les lieux ont des médiateurs culturels qui souvent sont des femmes, et souvent elles ont pour mission d'aller satisfaire les pré-supposés besoins de catégories de publics dits « publics empêchés » : une médiatrice culturelle pour le public « en situation de handicap », une médiatrice culturelle pour les publics « jeunes ou scolaires », une médiatrice culturelle pour les publics « du champ social », etc.

Souvent financées conjointement par le Ministère de la culture et la Politique de la Ville, ces actions répondent à une demande politique faite aux établissements culturels de prendre part à la résorption des phénomènes de fractures, d'exclusions, de tensions sociales. On peut légitimement questionner le sens de cette demande quand par ailleurs est maintenu tout un système de reproduction de ces inégalités. Aussi ces médiatrices s'acharnent, par quantité de dispositifs plus ingénieux les uns que les autres, à faire venir ces publics dits « empêchés » sans que, le plupart du temps, ne soit questionné la façon dont ces dispositifs légitiment une certaine culture (celle qui est programmée) et ignorent les cultures d'appartenance, ou simplement les appétits



culturels, des publics ciblés, que l'on déplace vers les lieux de la culture instituée sans même leur demander leur avis.

Pourquoi faudrait-il absolument que « les gens » aillent au théâtre ? Pourquoi le théâtre serait une bonne chose en soi, presque indépendamment de ce qui y est montré ? Et s'ils n'y vont pas, ça n'est peut-être pas uniquement du fait d'une chaise roulante ou d'un manque de moyens, c'est peut-être aussi parce que la façon dont le théâtre se fabrique, les contenus qu'il convoque, ne rencontrent pas leurs appétits ? Donc, oui, la médiation culturelle aujourd'hui ça m'évoque cette obsession des établissements culturels à réduire l'écart entre eux et toutes les personnes qui ne les fréquentent pas sans qu'ils ne s'interrogent sur qui ils sont et quelle(s) culture(s) ils représentent.

Salam Yousri : moi aussi spontanément, j'ai des mots-clés qui me sont venus à l'esprit: dialogue, apprentissage partagé, accès peut-être à la connaissance... mais pour moi la médiation culturelle c'est vraiment « faire avec ». J'ai maintenant une expérience de 10 ans en Europe, dans différentes villes, où j'ai mené un projet avec une dimension sociale. Et en effet j'ai observé que dans les institutions européennes, la médiation culturelle consiste à faire venir vers l'institution culturelle des

catégories, les « marginalisés », les « enfants », les « minorités », les « migrants ».

Cela dit, je pense que originellement, ça n'était pas ça, mais l'idée était d'ouvrir un espace pour un public qui n'a pas accès, mais comme plein de choses, ça commence par une idée positive et la pratique devient autre chose.

Dans nos mondes aussi, dans les institutions que je connais dans notre région, il y a ce département qui s'appelle en anglais « outreach », et qui travaille également sur la responsabilité de l'institution d'offrir des projets aux personnes marginalisées ; ça devient essentiel pour remplir les documents nécessaires pour recevoir de nouveau un fond, une subvention. Mais si on réfléchit philosophiquement à ce que ça devrait être la médiation artistique, c'est vraiment faire avec, aller-vers et apprendre nous aussi de ces expériences, c'est partager.

Aflam : j'ai eu le mot « paradoxe » qui m'est venu, quelque chose de l'ordre d'une ambiguïté, des malentendus, de la manipulation... j'avais cette image d'une personne qui arrive avec une valise vide, pour offrir ce dont les gens ont envie.

Cela me fait penser aussi aux récits de médiation culturelle de mon père, à une époque où les pratiques n'étaient pas encore institutionnalisées. Pour une partie de sa vie il a été médiateur culturel de cinéma en Sardaigne et j'imagine qu'il partait avec sa camionnette, avec la valise, et il traversait les montagnes de la Sardaigne pour aller animer des séances de cinéma. Et à chaque fois qu'il me racontait ça, il me disait que ce qui lui permettait à l'époque de faire ce métier, c'était la possibilité de s'appuyer sur des réseaux existants, à un moment où les gens participaient plus à la vie collective, politique : les syndicats, les associations d'enseignants, des collectifs d'engagement politique, grâce auxquels il pénétrait dans des réalités et créait des groupes naturellement mélangés sans construire des ghettos.

Salam Yousri : C'est comme si le lien entre les institutions et les individus était créé pour relier



des mondes, des gens qui feraient des choses et des gens qui ne feraient rien !

Sandra Iché : rapprocher deux mondes, oui mais pourquoi ? Qu'est-ce qu'on entend par culture ? Pourquoi ce serait nécessaire de rapprocher telle personne de telle culture ? On se fait parfois une idée de la culture bonne, de la culture légitime, et on perd de vue d'autres pratiques culturelles qui n'ont pas vocation à être « représentées », à exister sur scène dans un rapport anonyme de réception, dans une salle noire, etc., et donc à être légitimée par ce biais. Et quand elles le sont par ce biais, on tombe dans des folklorisations parfois destructrices.

Salam Youstri : en Egypte aussi, quelle culture on présente, et qui présente ? Souvent ça n'est pas nécessaire d'avoir un accès à la culture car elle est déjà là. Ce serait plutôt l'idée d'offrir une expérience pour que les gens choisissent. On pense souvent à la centralisation quand on parle de nos pays. Parfois on m'invite pour faire des ateliers dans le sud de l'Egypte pour leur offrir de l'espace mais ça n'est pas pertinent, car il y a déjà des pratiques culturelles très solides, qui n'existent pas dans les médias officiels mais qui sont très actives. Je pense que les institutions avaient besoin de créer ces fonctions et qu'elles peuvent répondre à des besoins importants, mais tout dépend de la façon dont pensent ces personnes qui occupent des postes de médiation culturelle.

Aflam : si vous deviez imaginer de transmettre vos pratiques, de quoi auriez-vous besoin ? Salam Youstri : J'ai besoin de changer tout le système d'éducation dans le monde, de changer les institutions culturelles, de tuer le capitalisme... non, j'exagère. J'aurais besoin de créer une expérience défaite de jugements, de communication avec malentendus, de fermeture. Je transmets mon point de vue sur le monde indirectement, en essayant de créer des situations qui ressemblent au monde que j'aimerais voir. En même temps je propose, durant ces espaces, comment pourrait être un

monde différent, pour que chacun et chacune puisse le reproduire où elle veut. Je répète à chaque fois qu'il n'y a pas de vrai ou de faux; ce que chacun, chacune produit, est valide. Quand l'expérience a lieu, les gens qui l'ont vécue la gardent, ils savent que ça existe, ça leur dit qu'un espace ouvert pourrait exister, si on peut dire « démocratique ». Établir un processus inhabituel, collectif, d'ouverture, de coopération, et le transmettre, ça constitue un exemple.

Sandra Iché : pour amener les gens à faire l'expérience de leur propre puissance expressive et collégiale, il me semble qu'il faut du temps, le temps de la rencontre, de la qualité de la rencontre. Et quand il n'y a pas le temps, peut-être autre chose peut amener cette qualité mais pour ma part c'est souvent le temps et une fréquentation qui s'étale dans le temps qui m'aident pour qu'apparaisse, sans le forcer, le sens des choses que j'entreprends avec des gens ou le sens que les gens ont envie de donner aux choses que l'on fabrique.

Il y a aussi les contextes dans lesquels on propose des projets artistiques qui ont une dimension de médiation. Nous, les artistes, on vient une semaine ou une saison et puis on repart. Alors que l'institution, elle reste. Un théâtre reste sur le territoire, en liaison avec le quartier. Parfois je me dis mais à quoi bon y aller puisqu'on va repartir et nous ne serons pas restés assez longtemps pour inspirer à l'école, au centre social, à l'hôpital, au théâtre, une réflexion qui leur donne envie de revisiter leur culture de travail, leurs pratiques. Comment se sentir inscrit dans le long terme ?

L'injonction de « faire ensemble » masque souvent des séparations, des distances, des désaccords, qu'il faudrait non pas défaire mais repérer et situer, pour mesurer le degré de familiarité que chacun, chacune entretient avec la chose qu'on entreprend, y compris moi. Pourquoi je fais ça ? Qui j'ai en face de moi ? Pouvoir prendre ce temps-là.

« La médiation est un apprentissage partagé, un accès à la connaissance, non pas comme produit, mais comme processus »

Charlotte Deweerdt et Virginia Pisano



Gilles Suzanne

**Gilles Suzanne est directeur du Master
Médiation Culturelle des Arts,
Aix-Marseille Université**

La médiation culturelle désigne un ensemble de pratiques par lesquelles les établissements culturels inscrivent leurs offres artistiques dans la société en s'adressant à ses populations. Elle voisine avec d'autres pratiques qui se proposent toutes comme des modes d'accès à l'art : l'animation culturelle, l'éducation culturelle, l'éducation artistique. Les unes vitalisent l'expression culturelle, quand les autres cultivent l'érudition de l'art ou forgent les pratiques en amateurs. La médiation culturelle, pour sa part, cherche à établir les conditions d'une rencontre singulière avec l'art en ne prenant ni l'idée d'œuvre, ni celle de public, pour données. Elle maintient vivace cette énigme autour de l'art et sur ce qui fait œuvre. Ce qui compte dans des sociétés promptes à faire du rapport à l'art le lieu d'une banalisation de l'art, d'une marchandisation des pratiques culturelles, d'une industrialisation du divertissement, d'une conformation des affects, d'une disciplinarisation des subjectivités ou d'un asservissement des émotions à des cultures auditives, visuelles ou énonciatives majoritaires.

La médiation fait ainsi du rapport à l'art le lieu et l'instant, par un ensemble de sens, de savoirs ou de signifiants, où les réalisations artistiques et le spectateur ne sont plus dans un face-à-face. À cette frontalité, qui ne compte que sur la force de transcendance ou de sublimation des réalisations artistiques, elle substitue des dispositifs de médiation qui favorisent et facilitent la rencontre. Irréductible à une pratique d'éducation informelle, la médiation peut aussi en passer par la mise en œuvre de conditions plus esthétiques, entendons par-là plus sensibles, mais aussi plus critiques, autrement dit, plus existentielles. Elle se montre vigilante à ne pas laisser le rapport à l'art s'indexer sur des processus d'intellectualisation

de l'art. L'interprétation des réalisations artistiques fait alors place à l'expérimentation de leur mode de fonctionnement. C'est donc comme un style de vie, que la médiation propose d'adopter le rapport à l'art. De sorte que regarder, lire, participer ou écouter s'imposent comme un concours de circonstances dans lesquelles il devient envisageable de styliser nos manières de penser, d'agir ou de sentir. Découvrir une réalisation artistique, ce sera faire l'essai de soi : explorer de nouvelles possibilités de vie pour toutes les dimensions de notre subjectivité.

À cette échelle, la médiation s'annonce comme une pratique expérimentale qui fait du rapport à l'art un mode de subjectivation moins perverse que ceux qui servent de gangue à notre expérience sensible (production, consommation et enregistrement de masse). Elle suscite alors d'autres forces subjectives, d'autres régimes émotionnels, d'autres économies de l'attention qui régénèrent la subjectivité. Aux échelles bien plus larges de la communauté, la médiation rend possibles des regards, des auditions, des énonciations, des participations inédits ou intempestifs et, de ce fait, arrache le rapport à l'art aux conditions dans lesquelles nos sociétés le fixent en l'informationnalisant, en le financiarisant, en l'idéologisant... Dès lors, c'est de diversité, de proliférations des sensibilités, dont il est affaire.

En d'autres termes, de lutte et de résistance contre l'unidimensionnalisation des sensibilités humaines par l'expérimentation de modes d'existence plus vivables, spontanés et inventifs. Si la médiation est couramment renvoyée à des finalités politiques qui se disent en termes de démocratisation culturelle, développement culturel, démocratie culturelle et, plus récemment, de démocratie culturelle participative, il nous semble qu'elle entretient un rapport plus profond au politique. Elle peut faire du rapport à l'art un moyen de resserrer

les liens entre des subjectivités, des réalisations artistiques et de nouvelles possibilités de vie, d'expression, de perception, de conception. Dans le contexte méditerranéen, cette aspiration à une plus grande diversité des sensibilités résonne tout particulièrement. Puisqu'il s'agit, en termes de médiation, de faire du rapport à l'art une manière de maintenir, de régénérer ou d'engendrer des sphères publiques dans lesquelles il devient possible de se montrer sensible à la différence.

Malgré ce, dans cette aire culturelle d'une phénoménale richesse du point de vue de la création artistique, dotée, qui plus est, d'un non moins dense réseau de production et de diffusion, l'action culturelle demeure discrète. Il faut dire que nombre d'initiatives, à l'origine desquelles se trouvent une multitude d'animateurs et de médiateurs culturels, mais aussi d'artistes intervenants, se développent en l'absence de politiques publiques franches en la matière. Qu'il s'agisse de reconnaissance des métiers de la médiation (du côté des ministères de l'emploi, du travail ou de l'économie), du soutien public à cette part essentielle du travail culturel (du côté des ministères de la culture, de l'éducation, des affaires sociales...) ou bien de formation à ces professions (du côté des ministères de l'enseignement supérieur et de la recherche). Quoi qu'il en soit, l'existence d'un tel réseau d'opérateurs signale la médiation comme un ensemble de pratiques partagées dont l'enjeu commun s'avère vital du point de vue de nos subjectivités comme de nos démocraties : faire du rapport à l'art l'un des creusets de nos sociétés et de nos vies.



**« La médiation c'est faire avec,
et non pas faire pour,
C'est aller à la rencontre
et non pas faire venir »**

**« La médiation permet de prendre
en charge des endroits de conflits,
Pour pouvoir se parler et s'accepter
réciproquement »**

Sources des textes non inédits

Par ordre d'apparition :

En attendant Merzak :

Mouny Berrah et Mohand Ben Salama, « Entretien avec Merzak Allouache », CinemAction n°14-1981.

Armelle Crouzières « M. Allouache ou le nouveau cinéma algérien », et citation d'un entretien de Merzak Allouache paru dans le courrier de Genève du 6 juin 1997, *CinémAction* n°111, 2004.

Malika Laïchour, « Le cinéma algérien : en quête de l'intime », *La Pensée*, 2015.

Barthélémy Amengual, « Omar Gatlato », *Positif*, 1976.

Olivier Barlet, « Normal ! de Merzak Allouache », *Africultures*, 2012.

Samir Ardjoum, Festival d'Oran du film arabe... Journal d'un cinéphile extrémiste, *El Watan*, 2011.

Olivier Barlet, « Madame courage de Merzak Allouache », *Africultures*, 2015.

Enjeux politiques et cinématographiques du patrimoine filmique :

Marc Kravetz, « Entretien avec René Vautier » *Positif*, n°50, mars 1963.

Aude Fourel, Monica Maurer et Mathilde Rouxel, « Beyrouth 1976-1982, Jocelyne Saab - Monica Maurer : regards croisés », *La Furia Umana*, n°42, 2021. Disponible en ligne. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/76-lfu-42/1076-aude-fourel-monica-maurer-et-mathilde-rouxel-beyrouth-1976-1982-jocelyne-saab-monica-maurer-regards-croises>

Enrico De Angelis, « Land, revolution and lessons from Syria », *SyriaUntold*, 2021.

Disponible en ligne. URL :

<https://syriauntold.com/2021/05/04/land-revolutions-and-lessons-from-syria/>

Extraits choisis et traduits de l'anglais par Mathilde Rouxel.

Stefanie Van de Peer, « The Physicalities of Documentaries by African Women : The Case of Ateyyat El Abnoudy's *Permissible Dreams* and *Responsible Women* », texte initialement paru dans *Critical Interventions*, n°5, 2011. Extraits choisis, traduits de l'anglais et adaptés par Mathilde Rouxel.

Rebecca Hillauer, « Nabihah Lotfy », *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*, American University Press, 2006. Extraits choisis et traduits de l'anglais par Mathilde Rouxel

Table des matières

1 Préface

3 En attendant Merzak

Merzak Allouache : l'émergence d'un nouveau cinéma algérien

"Merzak Allouache, c'est cinquante ans de cinéma"

Merzak Allouache en cinq films

14 Enjeux politiques du patrimoine filmique

16 Solidarités transnationales d'hier à aujourd'hui

Cécile Decugis, faire des images pour dénoncer

René Vautier, un cinéaste à l'avant-garde anticoloniale

Monica Maurer, une vie de combat pour la Palestine

Réactualiser les archives pour une histoire au présent :

entretien avec Philip Rizk

27 Pionnières du cinéma documentaire

Atteyat Al Abnoudi, au service du peuple égyptien

Nabiha Lotfy, le cinéma comme témoignage

La Zerda retrouvée

Sophie Ferchiou, une ethnographe politique

38 Images et discours sur l'Algérie autour de la guerre d'indépendance

42 La plateforme Internationale de Médiation. Groupe d'échange et d'expérimentation

Et si on rêvait un peu ?

L'Atelier du Futur: de la pratique à la méthode.

46 Focus sur les partenaires de la Plateforme Internationale de Médiation

49 Votre idée de la médiation

Sandra Iché et Salam Yousri

Gilles Suzanne

57 Sources

58 Table des matières

59 L'équipe d'Aflam

60 Partenaires

L'équipe d'Aflam

Association d'intérêt général, Aflam œuvre depuis 2000 à la diffusion et la promotion des cinémas des pays arabes auprès de tous les publics. Détentricrice d'une véritable expertise en la matière et actrice socio-culturelle de terrain, elle est parvenue au fil des années à s'implanter dans le paysage local et méditerranéen. Son action se décline au travers de quatre programmes principaux :

Le festival Aflam : festival annuel non-compétitif

Les Écrans d'Aflam, ou Rencontres au long cours : cycles thématiques de projections mensuelles

WarshatAflam : résidences d'écriture de scénarios de courts-métrages

La plateforme internationale de médiation : groupe de travail euro-arabe

Etroitement tissés autour de ces programmes, Aflam réalise également tout au long de l'année des ateliers d'éducation à et par l'image.

Cheffe de projet – Coordination générale Charlotte DEWEERDT

Direction artistique Charlotte DEWEERDT, Solange POULET, Mathilde ROUXEL

Chargée d'administration et de production Clémence HARDOUIN

Coordination des projets internationaux Virginia PISANO

Production Ainhoa PIOLA-URTIZBEREA

Médiation Hanaé GALERON

Chargé de communication Samy CHAVEROU

Design graphique studio AKAKIR / Walid BOUCHOUCHI

Le bureau

Présidente Souad EL TAYEB

Vice-présidente Solange POULET

Trésorier Etienne TIBERGHEN

Secrétaire Alain HAYOT

Secrétaire adjoint Nabil EL KENTE

Le conseil d'administration

Slimane DAZI, Driss EL HACHAMI, Emmanuelle FERRARI, Mouna JALDOU,

Yannick LAURENT, Jacques MANDREA, Farouk MARDAM-BEY, Joëlle

METZGER, Michèle PETIT-VERITE, Soukaina SENTISSI, Mounir AL ABBASSI,

Sabrina MERVIN

Partenaires

Festival



La Plateforme Internationale de Médiation est soutenue par la Région Sud



Autres partenaires financiers



أفلام Aflam

Alfam
42 rue Saint-Saëns
13001 Marseille
+33(0)491477394
@aflam.marseille