

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

RABAH AMEUR-ZAÏMECHE

BLÉD NUMBER ONE



par Antoine Thirion



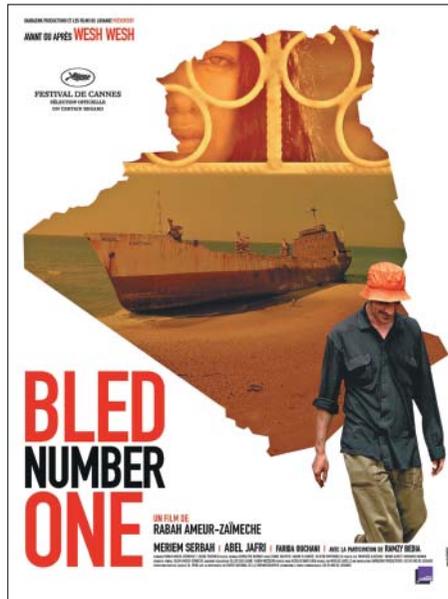
On peut donner deux significations au titre du second long-métrage de Rabah Ameur-Zaïmeche. La première est une célébration du « bled », mot bien connu provenant de l'arabe *bilad* signifiant terrain ou pays. Ameur-Zaïmeche chante ici les beautés de l'Algérie, éloge d'autant plus sincère qu'il est mis à l'épreuve du douloureux récit d'exil et de retour au pays de deux personnages, dont celui que le cinéaste incarne lui-même. Mais *Bled*

Number One peut encore signifier : le tout premier bled, un espace originel englobé dont le film partirait à la recherche. Sa beauté provient de la superposition de ces deux temps, contemporain et archaïque. Mais aussi de la coexistence constante d'autres régimes de narration et d'image : documentaire et fiction, cinéma de genre et cinéma naturaliste, reportage sur le vif et distance picturale.

Ce dossier ne cesse jamais d'associer à l'analyse des propos inédits du cinéaste, qui nous a reçu fin juin 2008 à Montreuil dans la cour de Sarrazink, sa propre maison de production. Qu'il en soit ici remercié.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Fiche technique	
Réalisateur	2
Genèse	3
Document	
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Parti pris	6
Ouverture pédagogique 1	
Acteur	8
Ouverture pédagogique 2	
Mise en scène	10
Ouverture pédagogique 3	
Analyse de séquence	12
Ouverture pédagogique 4	
Point technique	14
Ouverture pédagogique 5	
Passages du cinéma	16
Ouverture pédagogique 6	
Figure	17
Contexte	18
Lecture critique	19
Documents	20
Sélection bibliographique & vidéo	



Les Films du Losange.

Peut-être expulsé de France sous le coup d'une double peine, Kamel rentre à Loulouj. Il est chaleureusement accueilli au village par ses amis et cousins, tranquilles Patriotes défiés par un groupe d'islamistes, les Desperados. Ayant fui son mari et emporté son garçon avec elle, la chanteuse Louisa retourne également chez sa mère ; mais son mari vient bientôt chercher l'enfant et se débarrasse de sa femme au bord d'une route. Inconsolable, battue par son époux et par son frère, presque mise au ban du village, Louisa remonte la pente grâce à Kamel, séduit. Mais elle file bientôt à Constantine où la famille de son mari l'empêche de voir son fils. Des passants la retiennent de se jeter d'un pont et l'amènent dans un hôpital psychiatrique. Ayant pris sa défense, Kamel est lui aussi exclu par les hommes du village et songe à quitter à nouveau le pays.

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Bled Number One

France, Algérie, 2006

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche
Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche, Louise Thermes
Image : Lionel Sautier, Hakim Si Ahmed, Olivier Smittarello
Son : Thimotée Alazraki, Bruno Auzet
Musique : Rodolphe Burger
Montage : Nicolas Bancilhon
Montage son : Nikolas Javelle
Régisseur général : Salim Ameur-Zaïmeche
Production : Sarrazink Productions
Producteur exécutif : Lotfi Bouchouchi
Distribution : Les Films du Losange
Durée : 1h42
Format : 35 mm, 1:85, couleurs
Sortie française : 7 juin 2006

Interprétation

Louisa : Meryem Serbah
Bouzid : Abel Jafri
Kamel : Rabah Ameur-Zaïmeche
La mère : Meriem Ameur-Zaïmeche
Le père : Larkdari Ameur-Zaïmeche
Le fils de Louisa : Soheb Ameur-Zaïmeche
Loubna : Farida Ouchani
Ahmed : Ramzy Bedia
Le guitariste : Rodolphe Burger
Le médecin : Sakina Dammene-Debih
Patriotes : Abdel, Benjala, Cherif, Mouloud, Rachid, Razak et Saad Ameur-Zaïmeche
Desperados : Boubaker, Kamel, Mahmoud, Malek, Rilifa, Smâin et Sofian Ameur-Zaïmeche

Rabah Ameur-Zaïmeche Filmographie

- 2002 *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?*
 2006 *Bled Number One*
 2008 *Dernier maquis*



Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ? - Haut et court.



Dernier Maquis – Sophie Dulac Dist.

Nous

Un détail frappe lorsque Rabah Ameur-Zaïmeche parle de son travail : il utilise très peu la première personne du singulier. « Nous », c'est Sarrazink, sa maison de production basée à Montreuil, créée grâce à l'argent de la revente de parts dans la société de son père avant de tourner un premier film, *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, grand prix du Forum international du Nouveau Cinéma au festival de Berlin. C'est encore une équipe fidèle – outre la famille Ameur-Zaïmeche, la scénariste Louise Thermes, le monteur Nicolas Bancilhon, ou depuis *Bled Number One*, l'acteur Abel Jafri.

« Nous », c'est peut-être aussi curieusement Rabah Ameur-Zaïmeche lui-même, qui empile les multiples casquettes d'acteur, de producteur, de scénariste, de réalisateur et peut-être bientôt de distributeur, afin de s'assurer une autonomie artistique et financière : « *Nous* avons réalisé *Wesh* sans financement extérieur. Les conditions l'imposaient. Lorsqu'on s'engage véritablement, il se passe quelque chose d'invisible que les alpinistes connaissent, ce sentiment d'être porté dans des conditions de danger extrême. Une force bienveillante qui porte le cinéma et ceux qui le font. » Chaque titre peut être entendu comme un cri de ralliement entre amis, équipiers ou compagnons de lutte : *Wesh wesh*, *Bled Number One*, *Dernier Maquis*.

Oublier, reconnaître

Les scénarios n'ont pourtant rien de fédérateur. Le premier raconte le retour de prison de Kamel, joué par le cinéaste, dans la cité de Montfermeil, vivant sous le coup d'une double peine, et se termine par un coup de feu, dont on ne sait pas s'il l'a tué ou simplement arrêté. Dans la continuité de ce coup de feu, assurée par l'emploi d'une même musique liant la fin du premier et le début du second, *Bled Number One* suit Kamel à son arrivée en Algérie. Dans *Dernier maquis*, présenté en 2008 à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes, Rabah Ameur-Zaïmeche se donne un rôle différent, celui d'un patron d'une entreprise de palettes de transport ; mais c'est la même impasse : des employés licenciés font grève, bloquent l'accès à l'entrepôt et finissent par le lyncher.

Chacun puise bien sûr dans la vie de l'auteur, qui a vécu à Loulouj puis à Montfermeil où est parti son père : « *Mes ancêtres sont des paysans, des propriétaires*



Dernier Maquis – Sophie Dulac Dist.

terriens. Pendant la grève générale de 1958, l'armée française est arrivée dans notre village et a détruit le cheptel et les magasins de mon grand-père et de ses enfants. Il fallait de l'argent, payer les dettes, c'est la raison pour laquelle mon père est monté en France. » Bien qu'attiré très tôt par le cinéma, il ne tente aucune école : « *J'ai préféré poursuivre des études dans les sciences humaines, une année de psychologie, deux années de sociologie, deux ans d'anthropologie urbaine.* » Il avoue en revanche goûter dans le cinéma une heureuse indéfinition sociale – « *faire du cinéma permet de flotter entre différents milieux, différentes strates* » – et culturelle : « *être cinéphile peut parfois inhiber. C'est en ne sachant rien qu'on apprend* ».

Transposer ainsi au cinéma les endroits les mieux connus, c'est se donner l'occasion d'y retrouver le sentiment d'une terre à nouveau vierge. Le cinéma ne se sépare pas de la politique. Lorsqu'il part filmer au bled, ce n'est pas moins pour dégager, dans une perspective naturaliste, « *le côté prédateur de cette terre* », que pour permettre l'éclosion d'un imaginaire : *Desperados* et *Patriotes* sont de purs personnages de western, des bandes comparables à celles qui traversaient l'Ouest américain chez Ford, l'une des seules références avouées de Rabah Ameur-Zaïmeche. *Dernier Maquis* donne quant à lui aux canaux d'Île-de-France une allure de jungle habitée par des animaux venus d'ailleurs, et Rabah Ameur-Zaïmeche songe aujourd'hui à entrer à l'occasion d'un prochain film dans le territoire sans âge du conte.

Rabah Ameur-Zaïmeche part ainsi généralement dans deux directions à la fois. D'une part, celle qui consiste à renouer avec la sauvagerie d'un monde ancien, qui est à la fois celui de l'Histoire et celui des images : « *Peu de films m'ont vraiment fait un choc. Nosferatu est l'un d'eux : certains films muets m'ont rempli de terreur quand j'étais môme. J'essaie de retrouver cet âge primitif.* » D'autre part, une indétermination politique et sociale : chaque film doit être l'occasion d'observer le fonctionnement d'une société, la manière dont elle s'organise indépendamment du contrôle des États. C'est bien sûr pourquoi Rabah Ameur-Zaïmeche pouvait se permettre de laisser dans *Wesh wesh* les visages des policiers floutés, l'État représentant un autre monde que celui dans lequel vivent Kamel, ses amis et sa famille : son régime de visibilité ne peut pas être le même.

TOUT PRÈS DE CHEZ SOI

ENTRETIEN INÉDIT AVEC RABAH AMEUR-ZAÏMECHE RÉALISÉ FIN JUIN 2008

Comment le premier plan du film a-t-il été réalisé ?

Le scénario prévoyait de débiter avec l'arrivée de Kamel dans un aéroport algérien. La force de ce plan a changé la donne. Il a un effet tapis volant. On nous avait prêté un 4x4 : trois gars tenaient la caméra sur le toit avec des sangles. On l'a tourné une demi-douzaine de fois. L'idée était de commencer par la découverte du village et de ses habitants. Des centaines de mères couraient autour de nous ; il fallait bien les filmer, mais aussi rester relativement discrets. Venir avec un équipement plus professionnel aurait créé de la distance. Nous avons tourné avec deux caméras Sony DSR 530, qui ne tournaient pas en permanence.

Pourquoi ce village ?

Je suis né dans la maison où nous avons filmé. Tout comme la cité de *Wesh wesh* est celle où j'ai grandi. Au moment où je veux plonger, prendre une caméra, ouvrir ma boîte de production, une phrase de Renoir m'est revenue : les plus beaux films, on les fait toujours près de chez soi. Il faut savoir créer de la distance, avoir le regard d'un observateur mais rester proche, voire empêtré dans des rapports affectifs.

Parmi les acteurs, il y a des membres de ta famille ?

En dehors d'Abel Jafri, Meriem Serbah, Ramzy Bedia, comédiens spécialement venus pour le tournage, et du guitariste Rodolphe Burger, c'est toute ma famille. C'est à Loulouj que se sont installés mes ancêtres, les Beni Toufout, une tribu berbère arabisée il y a quelques siècles.

Quand l'as-tu quitté ?

À l'âge de deux ans. À partir de douze, nous y sommes retournés chaque année. J'ai pu découvrir l'été en Algérie, et connaître des sensations comme le vent qui fait bouger les feuilles des oliviers.

Comment les acteurs se sont-ils adaptés au village ?

Meriem Serbah a d'abord eu du mal à l'aborder. Elle n'arrivait pas à rentrer en contact avec les femmes, il lui a fallu de la force et du courage. Je la poussais à



Sarrazink productions.

se mettre l'équipe à dos car il fallait qu'elle soit rude et seule. Quant à Abel Jafri, qui avait joué dans *La Passion du Christ* de Mel Gibson, il a refusé d'aller avec nous à l'hôtel, préférant rester au village. Il dormait chez mes cousins.

Qu'est-ce que le scénario comprenait au départ ?

Une centaine de pages mais nous n'avions pas de feuille de route : trop de matériel inhibe. Le tournage a duré du 3 juin au 17 juillet 2004. Mais nous y sommes allés deux semaines plus tôt pour rencontrer les gens. De ces discussions sont venues certaines idées du film, pas les moindres. Pour prendre un exemple, on avait prévu un mariage, mais cela nous a semblé trop conventionnel, alors on a pensé à la Zerda, un rite religieux et culturel ancien qu'on retrouve en Grèce ou en Espagne. On a commencé par tourner de manière documentaire en restant mobiles et fluides. Au bout de quelques jours nous étions suffisamment ancrés dans le paysage pour que personne ne fasse plus attention à nous. Cela me plaisait de créer l'événement dans le village mais cela nous mettait dans un état de tension considérable. On a donc essayé de se camoufler.

D'où sont venus les financements ?

De l'avance sur recettes du CNC, obtenue dès le premier jet, ainsi que des bénéfices de *Wesh wesh* et de ma famille. Nous devions tourner *Dernier Maquis* avant *Bled*, mais le scénario n'a pas connu le même sort. Le plus important est de trouver l'économie adéquate : mes films coûtent entre 500 000 euros et 1 500 000 euros. Chacun apporte de quoi retomber sur nos pattes et lancer un nouveau projet. *Wesh wesh* avait fait 80 000 entrées. La sortie cinéma rapporte peu d'argent, on se rattrape avec la vente aux télévisions.

Comment le film a-t-il été accueilli, ici et en Algérie ?

J'ai beaucoup accompagné le film en salles : dans les débats, on me posait toujours la question de la situation de la femme en Algérie, qui n'était pas forcément notre sujet. Beaucoup d'Algériens nous ont reproché d'avoir une vision archaïque du pays ; mais ce n'était pas non plus notre ambition d'être dans l'actualité. Nous voulions faire du cinéma, pas du journalisme.

Document



« La Zerda est une grande fête qui consiste à sacrifier une bête et à partager la viande de manière équitable entre toutes les familles. Quand je suis allé en Algérie quinze jours avant le tournage pour me souvenir des paysages, je savais déjà que j'allais filmer la Zerda. Cette fête fait partie des coutumes patriarcales toujours présentes en Algérie. »

« Zerda », ou « zarda » (de l'arabe, littéralement « festin »), désigne une cérémonie rituelle et rurale en hommage à un saint local. Elle consiste généralement en une procession et une visite au tombeau du saint protecteur, suivies de la dégustation d'un repas. C'est une fête tribale organisée pour toute la communauté à une date donnée, par opposition à la « waada », fête qui peut être organisée à n'importe quelle occasion.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Note : pour se repérer, sont indiqués entre parenthèses le minutage et le chapitrage de l'édition DVD Arte vidéo.

1. Générique (00:00:00 – 00:02 :10 ; chapitre 1)
Générique. Lente descente de la rue principale d'un village.

2. Retour de Kamel

(00 :02 :10 – 00 :06 :32 ; chapitre 1)

Kamel arrive en taxi à Loulouj. Il est accueilli par un groupe de proches. L'un d'eux, Bouzid, le conduit dans une maison. Ils prennent le thé en compagnie d'une petite fille et d'un troisième homme, plus âgé, qui interroge Kamel sur sa vie en France. Mais celui-ci s'intéresse plutôt au muezzin qu'il réentend pour la première fois. Il avoue ne pas savoir prier.

3. Différend (00:06:32 – 00:10:05 ; chapitre 1)

Bouzid a emmené Kamel faire une course. Une altercation a lieu à propos d'argent. Kamel règle le différend en versant 13 000 dinars au commerçant, le prix de deux palettes de bière et d'une bouteille de whisky.

4. Retour de Louisa

(00 :10 :05 – 00 :14 :15 ; chapitre 1)

À son tour, Louisa arrive en taxi, accompagnée de son fils. Elle rentre chez sa mère, qui tente de la persuader de rejoindre son mari. Son frère Bouzid est également furieux de l'humiliation qu'elle pourrait leur attirer. Louisa refuse de repartir, puis s'occupe bruyamment de la vaisselle.

5. La Zerda (00 :14 :15 – 00 :26 :15 ; chapitre 2)

Kamel parcourt la vallée. Enfants et hommes viennent à sa rencontre. D'un camion, il fait descendre un bœuf, bientôt ligoté, mis à terre, égorgé, suspendu à un arbre et découpé au hachoir. On dit à Kamel qu'il s'agit de la Zerda, une tradition spécifiquement masculine ; laissant Bouzid perplexe, Kamel souhaite néanmoins aller à la rencontre des femmes, parmi lesquelles Louisa. Il remonte avec elles jusqu'au temple juché sur une colline. Plus tard, les hommes encerclent une étendue d'herbe où les morceaux de viande de l'animal dépecé s'allignent à intervalles réguliers. Après la prière, chacun

emporte un morceau. Kamel s'éloigne avec Louisa.

6. En l'honneur de Kamel la France

(00 :26 :15 – 00 :28 :42 ; chapitre 2)

Le soir, un groupe de musiciens traditionnel joue pour les hommes qui dansent autour d'eux. Deux cents dinars sont offerts aux musiciens en l'honneur de « Kamel la France » et de toute l'Algérie [FONDU AU NOIR].

7. Limonade !

(00 :28 :42 – 00 :32 :59 ; chapitre 3)

Un groupe d'hommes menaçants entre dans un café où les amis de Kamel jouent aux dominos (le générique final identifiera les premiers comme les Desperados, et les seconds comme les Patriotes). Le ton monte entre les deux bandes, les premiers reprochant aux seconds de participer à un jeu, les seconds se plaignant d'être traités de renégats dès lors qu'ils boivent et jouent. Les Patriotes décident de tirer la situation au clair le soir même. Peu après, ils réglent le passage des véhicules à un barrage.

8. Menaces (00 :32 :59 – 00 :35 :55 ; chapitre 3)

Visiblement éméché, Bouzid dévale une butte en laissant tomber les palettes d'alcool qu'il portait. Les Desperados l'interceptent et menacent de lui trancher la gorge ; Bouzid pleure, supplie, jure qu'il ne recommencera plus [FONDU AU NOIR].

9. Jeux (00 :35 :55 – 00 :37 :25 ; chapitre 3)

Dans une prairie, Kamel joue au ballon avec des enfants.

10. Réunion de crise

(00 :37 :25 – 00 :39 :50 ; chapitre 3)

Bouzid a raconté sa mésaventure aux Patriotes. Ils conviennent ensemble de réunir des armes.

11. Retour d'Ahmed

(00 :39 :50 – 00 :43 :01 ; chapitre 4)

Arrivé au barrage au volant de sa voiture, Ahmed embarque Bouzid et l'emmène au café où ils chiquent du tabac, discutent de la guerre en Irak, de la légitimité de faire soi-même la loi, des actions concrètes pour défendre la souveraineté du pays.

12. Faux espoir

(00 :43 :01 – 00 :46 :00 ; chapitre 4)

Les enfants courent dans la maison. Louisa est avertie par sa mère de l'arrivée d'Ahmed et se résout à faire sa valise, craignant toutefois les véritables intentions de son mari. Sur la route, Ahmed stoppe la voiture et en sort Louisa en la tirant par les cheveux.

13. Battue (00 :46 :00 – 00 :52 :22 ; chapitre 4)

En pleine nuit, Louisa passe le barrage où les hommes discutent. Sous l'œil inquiet de Kamel, Bouzid la conduit sur le toit de l'immeuble et la frappe. Il ressort éclaboussé de sang. Revenu au barrage, il est violemment pris à parti par Kamel, dont la fureur est réprouvée par les Patriotes. Kamel rentre seul dans les rues de Loulouj. Une plainte électrique se fait entendre [FONDU AU NOIR].

14. Le petit vagabond, 1

(00 :52 :22 – 00 :54 :23 ; chapitre 4)

Le guitariste Rodolphe Burger joue en amont d'un lac au petit matin.

15. Exclus (00 :54 :23 – 00 :59 :28 ; chapitre 5)

Le visage tuméfié et l'air hagard, Louisa sort sur la terrasse, peu avant Kamel sur un toit voisin. Tous deux observent la ville à distance. Les Patriotes jouent aux dominos en maudissant Kamel. La nuit, Louisa sort enfin de chez elle, sans avoir pris soin de s'habiller, une cigarette à la main, sous l'œil moqueur des garçons [FONDU AU NOIR].

16. Recommandations du Taleb

(00 :59 :28 – 01 :03 :24 ; chapitre 6)

Le Taleb prie avec Louisa et lui recommande de se lever. À la tombée de la nuit, l'amie qui a assisté à la consultation rapporte celle-ci à d'autres proches : « *Il faut l'emmener à la mosquée et lui faire faire sept tours. Ensuite, elle doit aller à la mer. Et là, il faut que sept vagues lui fouettent le visage.* »

17. Les baigneuses

(01 :03 :24 – 01 :07 :42 ; chapitre 6)

Louisa, deux amies ainsi que Kamel se baignent dans la mer, sur un littoral où s'est échouée la carcasse d'un immense pétrolier. Le prétexte religieux devient jeu de plage.

18. Jazz au temple

(01 :07 :42 – 01 :09 :47 ; chapitre 6)

Kamel encourage Louisa qui court autour du temple. Il l'écoute ensuite chanter en anglais un air de jazz.

19. Vers Constantine

(01 :09 :47 – 01 :15 :48 ; chapitre 7)

Un taxi conduit Louisa à travers plaines et montagnes chez un membre de la famille de son mari, croyant y trouver son fils Yannis. Elle est mise à la porte. Alors qu'elle s'appête à se jeter d'un pont aux abords de Constantine, deux hommes la retiennent et la conduisent de force à l'hôpital psychiatrique.

20. À l'asile (01 :15 :48 – 01 :20 :30 ; chapitre 7)

Louisa raconte à une psychiatre les violences qu'elle a subies, dues selon elle à son envie de chanter. Les patientes de l'asile racontent leur vie devant la caméra. On leur annonce qu'une fête est organisée.

21. Fête (01 :20 :30 – 01 :24 :50 ; chapitre 7)

En robe du soir, sur scène, Louisa chante en anglais pour le public de l'hôpital. Certains prennent le micro et chantent à leur tour en arabe, provoquant rires et applaudissements. Louisa reste à l'écart [FONDU AU NOIR].

22. Solitude de Kamel

(01 :24 :50 – 01 :30 :06 ; chapitre 8)

Retour à Loulouj. Kamel répond à peine aux questions d'un ami qui laisse entendre que sa tristesse vient de son amour pour Louisa. Il souhaite partir en Tunisie et laisse éclater sa rage : « *Je vais péter les plombs, ma parole.* »

23. Le petit vagabond, 2

(01 :30 :06 – 01 :33 :37 ; chapitre 8)

Sur la plaine résonne à nouveau la guitare de Rodolphe Burger. On le revoit jouer au même endroit, à contre-jour. Derrière lui, Kamel voit passer deux paysannes portant des bottes de pailles, et les suit. [FONDU AU NOIR].

24. Générique (chapitre 9)

VAGABONDAGES

S'il est difficile de savoir exactement quel laps de temps sépare le retour de Kamel au village de son intention finale de prendre la fuite – volonté manifeste quoique laissée dans l'indécision –, on dénombre en revanche à peu près nettement six journées dans le récit de *Bled Number One*. Autant de fondus au noir, situés aux séquences 6, 8, 13, 15, 21 et 23 accompagnent ou précipitent la tombée de la nuit, tandis que de multiples variations de lumière inscrivent précisément chaque scène dans la particularité d'une heure et la continuité d'une journée.

Sans identification

Cette gestion du temps est exemplaire de la manière dont ont procédé Rabah Ameur-Zaïmeche et sa co-scénariste Louise Thermes. Manière qu'on résumerait ainsi : moins d'explications pour plus de description. Le récit n'est conduit par aucune décision volontariste mais accorde une place primordiale à la présentation du lieu, de son climat, de ses coutumes, de sa société. Par exemple, dans la séquence 9, intercalée entre l'attaque de Bouzid par les Desperados (séq. 8) et son récit aux Patriotes (séq. 10), on voit Kamel jouer au ballon avec des enfants dans une prairie où passe lentement un tracteur. La nécessité scénaristique de ce type de scènes apparaît à rebours : la multiplication de ces écarts par rapport à la fiction définit des positions sociales et des états psychologiques, permettant par exemple de comprendre comment Kamel est progressivement et irrémédiablement exclu par ceux qui l'avaient accueilli.

La rétention d'informations tient ainsi longtemps le spectateur dans l'ignorance. Symptomatiquement, le générique final donnera aux deux bandes qui s'affrontent au village des noms – Patriotes, Desperados – qui n'ont jamais été prononcés pendant le film. Alors que le scénario prévoyait au départ de suivre Kamel depuis son arrivée à l'aéroport, escorté par la police qui l'avait expulsé du territoire français, le film nous le présente immédiatement à l'arrivée dans son taxi ;



et c'est peu à peu, par les questions des cousins retrouvés, que l'on prend connaissance des raisons de sa présence au bled. De la même façon, Bouzid ne sera jamais présenté qu'à travers les relations qu'il entretient avec les autres personnages. On suppose qu'il est un cousin de Kamel lorsqu'il se charge de le loger ; qu'il est le frère de Louisa lorsqu'il l'accueille et s'inquiète de la honte qu'elle pourrait attirer à leur famille ; qu'Ahmed est son beau-frère lorsqu'il se retrouvent au café tandis que Louisa fait sa valise. Louisa, enfin : bien que nous l'ayons vue chanter un peu plus tôt, ce n'est qu'à la séquence 19, non loin de la fin du film, qu'on apprend qu'elle veut faire carrière dans la chanson, et que cette ambition pourrait être la cause de l'opprobre jeté sur elle. Toute chose s'identifie ainsi à rebours, à l'inverse d'une narration traditionnelle.

Ruptures, reports

Plutôt que de tirer un fil, le récit ne cesse d'en tisser de nouveaux et de les emmêler. Au retour au pays de Kamel s'ajoute celui de Louisa, au retour de Louisa s'ajoute celui de son mari Ahmed. Pendant les six premiers chapitres, le film semble poser un sujet, le retour de deux expatriés au pays, en mettant leurs difficultés en parallèle – les constants écarts de Kamel avec les règles patriarcales, les constants écarts de Louisa avec les règles matriarcales – et en esquissant la possibilité d'une rencontre des deux sur la base même de ces écarts.

Mais le nœud de ces deux fils se desserre. Des séquences 7 à 10, on passe à tout autre chose : les menaces des Desperados sur les villageois et les Patriotes qui s'organisent pour protéger les leurs – hommes jouant aux dominos (séq. 7), Bouzid (séq. 8) – tandis que le récit laisse Kamel au second plan, jouant au ballon à la séquence 9.

Mais ce fil est à nouveau rompu lorsqu'Ahmed (séq. 11) rentre à Loulouj, discute avec Bouzid, feint d'emmener Louisa avec lui pour mieux lui faire payer son affront. On n'entendra plus parler des Patriotes,



ou alors de manière théorique, puisque la question du patriotisme est abordée au café par Ahmed. La violence des affrontements entre hommes se reporte ou se déverse sur Louisa, puis par extension sur tous les autres personnages féminins (les patientes de l'asile).

Après la première scène avec Rodolphe Burger, le récit se déporte résolument du côté de Louisa. D'abord en une sorte de stase pacifiée au cours de laquelle elle recueille les conseils du Taleb et reprend goût à la vie avec Kamel, à la plage et au temple. Puis, nouveau changement d'axe, elle fuit vers Constantine, est jetée à la porte de sa belle-famille puis échoue à l'hôpital, dans le chemin vagabond tracé par le poème de William Blake psalmodié par Burger. Vagabondage et ruptures de ton sont les seules structures tangibles d'un récit qui ne cesse pas de détendre le rapport de cause à effet, d'un personnage à l'autre, d'un ton à un autre.



DEBOUT

Bled Number One : derrière un tel titre, on ne s'attend pas à trouver autant de dureté. Des bandes d'hommes du même village fomentant une guerre. Des enfants du pays exclus par les leurs. Une femme traînée par les cheveux hors de la voiture par son mari. La même battue par son frère derrière une lourde porte en fer, puis retenue du suicide sur un pont par deux passants qui la conduisent à l'hôpital psychiatrique. Et un héros à deux doigts de jeter l'éponge, craignant de « *pêter les plombs* ». Une incessante série de brutalités, d'affrontements et d'écœurements balaie le scénario unanimiste promis par le titre du film. Tout se passe comme si l'on ne finissait pas de glisser sur une pente, une pente qui partirait de la rue principale de Loulouj filmée en introduction jusqu'au flanc de colline sur lequel Rodolphe Burger joue aux toutes dernières minutes. Le changement d'axe qu'opère Rabah Ameur-Zaïmeche entre les deux séquences mettant le musicien en scène (séq. 14 et 23) pourrait être pris très littéralement : filmé en plongée la première fois, en contre-plongée la seconde, Kamel décide finalement de suivre deux paysannes passant à l'improviste quelques mètres plus haut. En un mot, après avoir un moment songé à s'exiler à nouveau sous la pression d'hommes n'ayant pas accepté qu'il prenne le parti de Louisa plutôt que de Bouzid, il choisit de remonter la pente. *Bled Number One* ne se préoccupe pas tant de dureté que d'endurcissement. Rabah Ameur-Zaïmeche résume ainsi cette morale : « *Mes films ne sont pas pour ou contre. Ce sont des études. S'ils se dressent contre quelque chose, ce serait une forme de cynisme ou plutôt de lassitude, un manque de combativité, un désarroi, un*



désenchantement contre lesquels on ne pourrait rien faire. (...) Dans la séquence où Rodolphe Burger et sa guitare électrisent la nature, quelque chose de primordial est dit : restons malgré tout debout. » Exigence de dignité qui s'applique à la construction de tous les personnages, sans exception, et qu'incarnent exemplairement les femmes de l'hôpital psychiatrique : elles prennent de force le champ en s'adressant directement à la caméra puis réquisitionnent le micro avec lequel chantait

Louisa. Laquelle semble comprendre à cet instant, non sans cruauté, que leur énergie vaut davantage que toute sa belle mélancolie.

Digne, toujours digne

Cette morale commande plus généralement à chacun de ne pas se mettre en situation de perdre la face, comme l'apprend à ses dépens Bouzid lorsque les Desperados le cueillent, ivre, en bas d'une pente qu'il vient de dévaler en laissant tomber une caisse de bouteilles de bière. Les personnages en paraissent d'autant plus intransigeants, comme la mère de Louisa reprochant à sa fille

d'avoir fui le foyer, ou comme le mari de celle-ci, Ahmed, charmant dans une séquence et monstrueux dans la suivante. Tantôt Rabah Ameur-Zaïmeche observe ses personnages dans un quotidien ordinaire et pacifié, tantôt leurs réactions dans des situations de conflit où leur honneur social est mis en jeu.

Dans l'un et l'autre cas, le groupe domine l'individu : Bouzid préfère mobiliser ses amis que de s'interroger, par exemple, sur ses problèmes d'alcoolisme ; ou bien s'inquiète de voir Kamel délaissé un moment le rite de la Zerda pour partir à la rencontre des femmes. Si le scénario se soucie peu de nuancer la psychologie des





personnages, c'est parce qu'il mise avant tout sur une opacité que le jeu social permettrait peu à peu de craqueler. L'écriture de Rabah Ameur-Zaïmeche n'est pas exempte de psychologie : simplement, elle préfère la déduire des rapports sociaux que de voir un personnage afficher de lui-même sa vérité intime. C'est pourquoi le personnage de Bouzid est si crucial, puisqu'il est le plus influençable : c'est par son alcoolisme, la mise en doute de sa virilité par les Desperados puis par Kamel, qu'il en vient à battre Louisa. C'est aussi pourquoi Louisa ne connaît pas le sort radieux ou sublime des héroïnes : en voyant les patientes de l'asile accaparer le micro, son talent et son professionnalisme apparaissent tout à coup déplacés, un peu ridicules.

La dureté du film vient du sort réservé à ses trois personnages principaux, du moment où leurs faiblesses sont découvertes. C'est un sévère retournement de situation pour Kamel, de se voir ainsi en touriste à bob orange mésestimant les usages culturels du pays où il revient ; et aussi bien pour Louisa, en un sens renvoyée devant sa propre folie lorsqu'elle se voit tout à coup en Billie Holiday pour un public de folles. Mais cette cruauté de regard, qui met chaque personnage en face de ses illusions ou de ses incohérences, détermine aussi bien la dureté du film que sa drôlerie. Par exemple Ahmed, en qui l'on peut sans mal reconnaître l'humour de Ramzy Bedia dans une séquence, mais qu'un raccord transforme presque, à la séquence suivante, en indien scalpant sa femme. Ou encore les Desperados tapant sur le bar pour réclamer « une limonade ! » : beau gag absurde qui confond un instant la virilité intégriste et le précepte religieux, et ramène quelques adolescents à leur illusion d'être des hommes.

Pente naturaliste

Par là, il est bien sûr permis de voir dans *Bled Number One* quelques dossiers : celui de l'intégrisme religieux, de la place de la tradition, de la situation de la femme. Que le film montre presque exclusivement des femmes aliénées n'est pas négligeable : Louisa est séparée de son enfant pour avoir voulu accomplir ses ambitions artistiques, sa mère se range derrière l'avis des hommes, et le film

débouche dans la folie où des femmes ont fui le sort que leur réservaient les hommes. Il est évident que Rabah Ameur-Zaïmeche souhaite offrir à celles-ci le devant de la scène : Kamel quitte peu à peu le monde des hommes, et de manière irréversible, pour marcher ou se baigner à leurs côtés.

Mais ces sujets sont trop nombreux pour qu'on puisse tenir en eux le cœur du film. Ce sont plutôt les épiphénomènes d'une entreprise plus globale qui irait chercher dans la situation de l'Algérie des mécanismes anciens. En témoigne l'intérêt du film pour les rites religieux ainsi que pour les paysages, images d'un monde originaire sur lequel le contemporain aurait toujours prise et dont procèdent encore les divisions et les antagonismes sociaux. La construction hétéroclite du récit en ondes de choc et réactions en cascade (cf. Analyse du récit), liant des personnages, des dossiers, des tons, des genres très différents, reportant sur les femmes une violence strictement masculine, condamnant ceux qui reviennent (Louisa et Kamel) à dériver toujours plus, peut en quelque sorte être expliquée par l'effet du milieu sur des éléments étrangers. Le milieu chasse ceux qui y ont perdu racines et maintient en son sein des coutumes ancestrales, l'influence de la terre marquant les actions et les sentiments humains du sceau de la fatalité. « *Nous voulions filmer une Algérie suspendue, hors du temps, qui pourrait être celle d'il y a dix mille ans, toujours viscéralement attachée à la terre et à sa violence intrinsèque* ».

C'est dans sa ville natale, et avec la famille qui y habite toujours, que Rabah Ameur-Zaïmeche a tourné *Bled Number One*. Mais ce retour étant amorcé par l'intermédiaire de trois personnages de fiction – Kamel, Louisa et Bouzid, les deux derniers joués par des acteurs professionnels –, il est possible d'y voir un geste quasi-expérimental, l'introduction dans un milieu de corps étrangers et l'observation de la prise ou du rejet de cette greffe. La focalisation du récit sur Kamel et Louisa et l'intention de les endurcir marquent ainsi un décalage par rapport au projet naturaliste : il reste toujours à ces personnages le choix de fuir ou d'affronter le milieu, de se tenir debout et d'affronter « *le côté prédateur de cette terre* ».

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Qu'est-ce qui se passe ?

Bled Number One a de quoi déstabiliser le spectateur tant le récit est alusif (où se situe l'action ? quel est le passé de Kamel ?), la forme hybride (documentaire ou fiction ?), le rythme indécis (succession d'instantanés ou schéma narratif classique ?). Il faudra préparer les élèves avant la séance en leur donnant quelques repères, ou se préparer à un échange d'après séance autour de l'étrangeté du film.

Pour préparer la séance, on pourra travailler sur les différentes significations du titre et sur l'affiche. Souligner par exemple la dimension métaphorique du montage photographique de l'affiche : les élèves ont-ils perçu la carte de l'Algérie qui se découpe en silhouette ? L'Algérie est-elle comparée à une épave, une prison ?...

L'affiche annonce que *Bled Number One* raconte ce qui se passe « avant ou après » *Wesh wesh*, premier film de Rabah Ameur-Zaïmeche. On demandera aux élèves après la séance de donner leur opinion sur cet « avant ou après » : quelle est l'hypothèse qu'ils privilégient ?

Si la projection a lieu sans indication préalable, on partira des interrogations des élèves. On s'appuiera aussi sur les souvenirs de chacun pour faire surgir du sens peu à peu, à la manière dont le film se construit, par juxtaposition de moments, proposant diverses voies narratives.

ACTEUR



PARTICULARITÉS DE L'AUTEUR-ACTEUR

« - Pourquoi un bob orange ?
- C'est un peu lié à la peinture, et aux champignons psychotropes. Un champignon de cette couleur est souvent dangereux. On se demande toujours si Kamel ne l'est pas. C'est aussi une manière de le distinguer : loin ou proche, il est omniprésent. C'était un détail imprévu, qu'on a souhaité garder. »

Malgré son allure ordinaire, impossible de rater Kamel : c'est avec un bob orange sur la tête qu'il arrive à Loulouj, salue ses cousins, sillonne la vallée ou prend un bain de mer. Rabah Ameur-Zaïmeche donne à ce détail surprenant deux explications. C'est pour marquer le caractère possiblement dangereux et explosif du personnage autant que pour permettre de l'apercevoir en toutes circonstances, à toutes distances et dans toutes les valeurs de plan.

Au milieu

Ce chapeau sert ainsi à marquer la présence paradoxale de l'auteur-acteur. En devenant Kamel, Rabah Ameur-Zaïmeche n'abandonne pas sa fonction de réalisateur et de direction d'acteurs : il la dissimule. La Zerda, aussi bien que la fête donnée tout de suite après en son honneur, montre Kamel tantôt actif et directif, tirant par exemple de toutes ses forces sur la corde nouée autour du cou du taureau, tantôt simple témoin passif de la scène. Lorsque Rabah Ameur-Zaïmeche quitte un moment le champ, il peut en profiter pour prodiguer, si nécessaire, conseils et indications. Parallèlement, Kamel n'est pas un personnage comme les autres. Il garde les signes d'un réalisateur, comme en témoigne le sac qu'il porte et portait déjà dans *Wesh wesh*, « un Porta Brace, un de ces sacs dans lesquels on transporte les caméras. »

En participant activement aux scènes, en voulant descendre dans l'arène, le réalisateur montre ainsi la voie : « Dans ces deux films, il s'agissait de mes cousins, des mecs qui n'ont jamais joué de leur vie. Si le réalisateur ne s'implique pas dans l'action, cela crée des distorsions. S'impliquer davantage permet une plus grande implication de tous, et l'on réussit à former une équipe portée par le même désir. »

Lorsqu'un réalisateur devient acteur, la personne qui décide n'est pas séparée de celle qui joue : cinéaste et comédiens sont engagés dans la même action. Mais le personnage garde dans la fiction la trace de cette double nature, si bien qu'il reste, en toutes circonstances, un peu étranger, et peut-être dangereux.

La position paradoxale de l'auteur-acteur place Kamel en retrait ou à l'avant de la scène, au-delà ou en deçà de l'action. Soit il s'absente pour s'attarder sur un détail anodin : par exemple sur une fourmi, alors que Bouzid à quelques mètres de lui s'échauffe avec un commerçant. Soit il se contente d'observer, minuter, régler la scène : quand Louisa court autour du temple, ou que ses cousins dansent au retour de la Zerda, la passivité du personnage peut aussi bien être vue comme une activité de directeur d'acteurs (c'est lui qui compte les tours de Louisa). Le souci d'observation ne se réalise pas à partir d'une position lointaine mais à l'intérieur même de la scène, ainsi que le souhaite le cinéaste (cf. Genèse) : « Il faut savoir créer de la distance, avoir le regard d'un observateur mais rester proche, voire empêtré dans des rapports affectifs. »

C'est à tous points de vue une position intermédiaire : entre la réalité et la fiction, entre le paysage et l'action, entre la famille et les acteurs, etc. C'est une position prépondérante que Rabah Ameur-Zaïmeche assume en se donnant un rôle autoritaire et un caractère intempérant : grand frère dans *Wesh wesh*, français dans *Bled*, patron dans *Dernier Maquis*, son dernier film. Autorité naturelle, qui est celle d'une certaine tradition d'auteurs-acteurs dont l'exemple le plus frappant est bien sûr Orson Welles, magnat omnipotent de son propre *Citizen Kane*. Autorité dont Rabah Ameur-Zaïmeche ne tire aucune tentation démiurgique mais plutôt l'occasion d'un choc entre différentes cultures ou différentes classes sociales – policiers et adolescents, arabes de France et d'Algérie, ouvriers et patrons – d'une mise en cause de ce pouvoir qui lui est contesté par sa famille dans *Bled*, par ses employés dans *Dernier Maquis*. C'est, à travers lui, une manière de poser la question de la justice, sans avoir le pouvoir de se faire juge, au contraire du personnage odieux joué par Ramzy Bedia.



Dernier Maquis – Sophie Dulac Dist.



Journal intime – coll. Cahiers du cinéma.

Panoplie, signes, menace

L'histoire du cinéma compte de nombreux personnages d'auteurs-acteurs. Il est permis de voir dans le bob porté par Rabah Ameur-Zaïmeche un accessoire burlesque. Il crée au personnage une silhouette, l'identifie à une panoplie, trait que l'on retrouve aussi bien dans la bande-dessinée (Tintin) que chez les grands acteurs burlesques ayant progressivement souhaité se mettre eux-mêmes en scène (Chaplin, Keaton...) et dans la postérité de ceux-ci : Jacques Tati, dont on retrouve à chaque film le pardessus, Nanni Moretti ou encore Jacques Nolot, avec lesquels Rabah Ameur-Zaïmeche partage une certaine manière de bâtir un personnage sur des fondations autobiographiques.

Si le cas de Rabah Ameur-Zaïmeche semble très éloigné de celui d'Alfred Hitchcock, mentionnons au moins ce détail : le cinéaste anglais a peu à peu pris l'habitude d'apparaître dans chacun de ses films, sans véritablement incarner un personnage, au moment fatidique où un personnage s'embarque dans une voie périlleuse, afin de prévenir celui-ci et d'annoncer au spectateur le danger encouru. L'allure comique et incongrue (il promène un chien ou rentre dans un train avec une encombrante contrebasse) sous laquelle il masque cette fonction inquiétante rappelle celle de Rabah Ameur-Zaïmeche : mine de rien, sa manière de voir les choses est perçue par les autres comme une menace.

L'amour de Rabah Ameur-Zaïmeche pour Ford, et par extension le western, autorise un rapprochement avec une autre figure d'auteur-acteur : celle de Clint Eastwood, dont la silhouette énigmatique incarne le temps d'un film l'idée de justice. Peu importe de savoir si Kamel est véritablement le même personnage que le Kamel de *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* Bien que la même musique accompagne la tentative d'arrestation de Kamel à la fin du premier film et son arrivée liminaire à Loulouj dans le second, bien qu'il soit logique que la double peine à laquelle il a été condamné dans l'un provoque son retour au bled dans l'autre, rien ne dit clairement qu'il s'agisse du même personnage. Il importe en revanche de remarquer que le personnage qu'il interprète est toujours, malgré les



Pale Rider – Warner Bros./coll. Cahiers du cinéma.

apparences, un revenant. Nous ne connaissons de lui que les circonstances immédiates de son arrivée (prison, expulsion) et la position qu'il trouve à son retour : celui qui revient sur sa propre terre ne peut jamais effacer le souvenir de son départ et demeure, même chez lui, étranger. Étrangeté qui prend la forme d'un bob, donnant à Kamel l'allure inadéquate d'un touriste.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Kamel et Louisa

Le récit de *Bled Number One* est composé de plusieurs intrigues qui prennent tour à tour une importance égale : le retour de Kamel au bled, l'opposition entre Patriotes et Desperados, le conflit entre Louisa et son mari. Une autre s'ajoute, plus discrète : la relation entre Kamel et Louisa.

Il n'est pas aisé de qualifier le lien qui les unit. Kamel semble être l'ami du frère de Louisa, mais se connaissaient-ils avant son arrivée au bled ? Sont-ils cousins, amis, amants ? Le générique de fin nous apprend qu'ils sont tous deux membres de la famille, mais la mise en scène suggère plutôt qu'une histoire d'amour se dessine. On verra comment lors des scènes de rites (la Zerda ; les sept vagues ; les sept tours de Mosquée), Kamel et Louisa se détachent du groupe pour s'offrir de discrets moments d'intimité. Certains plans semblent durer pour renforcer leur lien. On notera la discrétion de Kamel lorsqu'un ami lui demande à la fin : « Tu l'aimes beaucoup ? ».

On s'intéressera aussi à la trajectoire parallèle de ces deux personnages qui se situent en marge, pour différentes raisons. Chacun entretient également une relation forte à la musique, qui leur permet de trouver une forme d'apaisement hors du village.



DISTANCES

Les Desperados entrent dans un café et prennent à parti les Patriotes atablés : c'est indubitablement une scène de fiction. Les patientes de l'hôpital psychiatrique s'adressent à une personne située derrière la caméra : une telle scène n'a visiblement pas été préparée, l'équipe de tournage se contentant de garder la trace d'une conversation impromptue entre elles et Rabah Ameer-Zaimeche. Ce dernier confirme : « *On a été très proches d'elles. On a eu beaucoup de chance d'avoir été accueillis avec tant de bienveillance et de gentillesse. Cela se voit : la caméra ne fait rien d'autre que restituer ce que l'on reçoit.* » Parler de mise en scène à propos de *Bled Number One*, c'est nécessairement replacer celle-ci entre deux pôles, fiction et documentaire. Une opinion courante voulait qu'il n'existât pas de documentaire mis en scène, toute préparation suffisant à introduire un doute sur l'authenticité de l'enregistrement. L'erreur du présupposé devrait aujourd'hui aller de soi. Les cas de reportages fallacieux cachés sous une image tremblée sont innombrables. Le cinéma de fiction ne s'est jamais autant amusé à contrefaire la captation en direct : en 2008, *Cloverfield* (Matt Reeves), *Chronique des morts vivants* (George A. Romero) et le thriller espagnol *Rec* (Paco Plaza, Jaume Balaguero) réinscrivent tous trois le cinéma fantastique dans une forme de reportage ou de home-movie en mini-DV. Le documentaire est quant à lui devenu un territoire d'expérimentation capable de tous les artifices pour produire les archives d'un passé manquant. En demandant aux anciens bourreaux khmères de rejouer les gestes par lesquels ils torturaient les prisonniers du S21, le cinéaste franco-cambodgien Rithy Panh (*S21, la machine de mort Khmère rouge*, 2004) a notamment montré comment la vérité pouvait advenir par la mise en scène ; comment elle permettait au passé de ressurgir dans le présent sans l'aide d'aucune image d'archive. En mai 2008, *Valse avec Bachir* de l'Israélien Ari Folman a ainsi pu recevoir à Cannes l'étiquette autrefois impensable de « documentaire d'animation », entérinant



le fait qu'une image du réel n'a aucun avantage, du point de vue de la vérité, sur une autre fabriquée de toute pièce.

Au milieu du gué

L'image n'est a priori ni du côté de la fiction ni du côté du documentaire : une image entièrement fictive peut avoir valeur de preuve, une image supposément documentaire peut être entièrement fausse. Plutôt que de prétendre à l'une ou l'autre de ces catégories, chaque film construit son propre rapport, sa propre tension entre ces deux pôles, lesquels ne peuvent pas être pris comme des fins, mais comme des moyens. *Bled Number One* plus consciemment que beaucoup d'autres. Le geste inaugural du scénario consistait à venir greffer des personnages fictifs, joués par des acteurs, dans un monde peuplé de non-acteurs, famille du cinéaste et population du village – comme des enfants du pays reviendraient se greffer sur la terre qu'ils ont quittée. Symétriquement, certaines scènes ont été retranchées du scénario d'origine, d'autres sont venues au tournage comme la Zerda ou les séquences avec



Rodolphe Burger, témoignant de l'intention de laisser le réel s'infiltrer dans la fiction, dans la tradition de Jean Renoir, l'un des maîtres avoués du cinéaste. Comme Renoir, Rabah Ameer-Zaimeche tient une place cruciale : un pied dans la fiction et l'autre dans le réel, un pied dans l'image et l'autre derrière, il règle les rapports entre corps de provenances diverses.

« *On s'est laissés porter sans tenter de se raccrocher au scénario ou aux personnages. On a accepté la dérive : méthode qui correspond à tous les projets que nous avons entrepris, jusqu'à Dernier Maquis.* » Les choix de mise en scène découlent de l'extrême amplitude de ce système, plus ou moins directif : le tournage ne consiste pas à illustrer le scénario mais à mettre celui-ci à l'épreuve du réel. La caméra peut se caler dans la roue d'un événement qui n'a pas forcément lieu pour elle, ou se



contenter de documenter un événement qu'elle a organisé – cas de la Zerda et des deux scènes de fête. Elle peut aussi, de manière plus autoritaire, lancer dans la ville de purs personnages de fiction, mûs par l'exécution d'une action précise : cas du premier affrontement entre Desperados et Patriotes. Ou encore, observer à plus ou moins grande distance une scène préparée mais presque dénuée d'enjeux narratifs, comme la marche de Kamel avec les femmes en marge de la Zerda, les moments qu'il passe avec Louisa à la plage ou sur le seuil du temple, ainsi qu'avec Rodolphe Burger sur le flanc de la colline.

La marge au centre

La question de la greffe est, on l'a dit, un enjeu narratif : *Bled Number One* raconte le retour au pays de deux personnages qui ont perdu leurs racines, et la manière dont ils sont progressivement exclus par la population et par la terre. Cet enjeu narratif est riche en conséquences sur la mise en scène. D'un point de vue pratique d'abord, ainsi que le cinéaste l'exprime à plusieurs reprises : « *se camoufler* », « *prendre le moins de place possible* », « *rester mobile et fluide* » a permis à l'équipe de « *s'ancrer dans le paysage* » et d'intégrer les habitants du village au tournage, afin d'éviter de susciter d'encombrantes marques de curiosité. D'un point de vue plastique, ensuite. De la captation sur le vif d'un événement impossible à rejouer (la mort d'un animal) à l'observation lointaine d'activités masculines par un homme exclu, le point de vue est modulé à l'extrême.

Ces écarts de distance doivent être pris littéralement. Les premiers moments de Kamel au village sont filmés depuis l'intérieur. Il prend peu à peu de la distance en rompant avec le clan : d'une manière anodine, en observant une fourmi avant d'aider Bouzid à régler un différend avec le commerçant, puis en allant rejoindre les femmes alors que la Zerda interdit la présence de ces dernières. Lorsque cette rupture est consommée, il est condamné à observer à distance : récurrence de zoom venant fixer, d'une position reculée, comme par le biais d'une caméra de surveillance, un groupe à la terrasse d'un café ou sur le pourtour d'un check-point improvisé. Peu à peu, le film se décentre : ce ne sont plus les traditions et les affrontements masculins qui l'occupent, mais les femmes. Le film

fait alors son centre de ce qui est traditionnellement tenu en marge, s'impliquant au cœur du spectacle de l'hôpital psychiatrique comme il le faisait plus tôt lors de la fête d'accueil à Kamel.

Vers l'image

Prises de distance et décentrements concourent à éloigner le film de la rigueur du réalisme à laquelle on serait tenté de le rattacher de prime abord. L'activité des hommes au check-point n'a évidemment pas le même sens si on la filme à proximité ou depuis la forêt qui borde la route : dans le premier cas leurs intentions peuvent être comprises, dans le second elles demeurent opaques, mystérieuses, voire dangereuses. Ces libertés prises avec l'espace tendent ainsi à déformer le point de vue que nous avons sur les choses : exemplairement avec le personnage d'Ahmed, que l'on accompagne au café avant de le voir à distance brutaliser Louisa. Rien de plus éloigné d'une certaine conception, traditionnelle et tenace, du documentaire, qui chercherait sans cesse sur les choses le juste point de vue. Rabah Ameur-Zaïmeche préfère démultiplier ceux-ci afin que chaque personnage soit tour à tour transparent et opaque, présent et distant, compris et redouté, familier et inquiétant.

Cette déformation confère également au film son caractère allégorique et naturaliste : l'inscription d'affrontements anecdotiques dans des paysages monumentaux tend à ramener le sens d'activités humaines à première vue intolérables ou insurmontables à des lois naturelles et ancestrales. Le paysage est en effet le seul élément à ne pas souffrir de cette instabilité extrême des points de vue. Son indifférence est tantôt sévère, tantôt hospitalière. Intraitable à l'égard de Louisa sur le pont de Constantine, il devient un refuge pour ses jeux avec Kamel. C'est bien en lui que Kamel vient également se reposer des conflits affectifs l'ayant exclu du village, accompagné de Rodolphe Burger dont la guitare « *électrise la nature* ». C'est ce genre d'images, par-delà fiction et documentaire, auquel Rabah Ameur-Zaïmeche aspire : leurs artifices servent à faire ressurgir la violence invisible de la terre.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Filmer de loin

Rabah Ameur-Zaïmeche filme souvent de loin en se servant du zoom. C'est le cas lors des premiers plans du barrage à l'entrée du village (séq. 7). Deux gros plans montrent en plongée une voiture s'arrêter devant les Patriotes improvisés douaniers. Le troisième commence en plan moyen sur la voiture avant qu'un long zoom arrière ne révèle que la caméra se situait assez loin de l'action, des arbres occupant une partie du champ. Le faible niveau sonore des dialogues nous indique à d'autres moments, nombreux, que la caméra n'est pas à proximité des personnages, filmés de loin au téléobjectif (par exemple la scène de la baignade). On pourra s'interroger avec les élèves sur cette manière de filmer. S'agit-il de suggérer que la caméra est cachée, pour donner l'impression que ce sont des images volées et ainsi renforcer l'effet de réalisme ? N'y a-t-il pas une contradiction entre ce choix de mise en scène et la présence à l'écran du réalisateur, qui participe à l'action en tant qu'acteur, mais reste à distance en tant que cinéaste ? On regardera en particulier les scènes avec Louisa, dans lesquelles le cinéaste utilise en outre des cadres dans le cadre, ou surcadres, qui éloignent un peu plus le spectateur du personnage.

Raid AU SALOON

(00 :28 :42 – 00 :31 :58 ; chapitre 3)

Cette séquence montre l'entrée en scène de ceux que le générique nommera Desperados, des islamistes intégristes tentant d'imposer leurs lois aux habitants de Loulouj ; en l'occurrence, pour le moment, à un groupe d'hommes disputant tranquillement une partie de dominos à l'intérieur d'un café, secourus par le renfort des amis de Kamel et Bouzid, identifiés à la fin comme les Patriotes.

De ces hommes que le film présente ici pour la première fois, nous ne savons donc pas les noms, seulement la violence et le but qui leur sont assignés : en traitant les joueurs de « renégats », ils laissent clairement entendre des mobiles religieux. Le film ne s'appesantit néanmoins pas sur ceux-ci et privilégie aux explications l'action, au dialogue la mise en scène. Celle-ci évoque très clairement une altercation de western. Ce passage compte une vingtaine de plans et quatre moments distincts, une rapide montée de tension à l'importance avant tout symbolique.

La sagesse

De 1 à 5, les Desperados traversent la rue pour rejoindre le café. La lenteur avec laquelle ils effectuent le trajet vaut une mise en garde : c'est une parade censée intimider le village entier. Un travelling à l'épau le accompagne lorsqu'ils sortent un à un d'un immeuble, manière très western d'enregistrer l'effraction d'un groupe de bandits dans l'activité ordinaire d'une rue principale. Tout de suite, les Desperados regardent du côté de la caméra, conscients de l'œil qui les regarde, soucieux de soutenir ce regard et d'imposer leur autorité. La pomme que le premier d'entre eux jette mécaniquement en l'air rappelle, consciemment ou non de la part de Rabah Ameur-Zaïmeche, le fameux geste qu'Howard Hawks avait demandé à l'acteur George Raft d'effectuer avec une pièce de monnaie dans *Scarface* (1932). Subterfuge qui servait à masquer, selon la légende, la faiblesse de son jeu : cette occupation suffit en effet à conférer de la légèreté à la présence massive, bête, d'une méchanceté pure.

Les Desperados suspendent leur trajet au milieu pour toiser la rue bondée, puis arrêter d'une main autoritaire le passage d'une voiture. La caméra privilégie, en 2, un groupe d'hommes âgés assis, puis plus particulièrement l'un d'eux (4). Cette opposition affaiblit et ridiculise quelque peu le manège des Desperados. Ces hommes restent impassibles, indifférents à la menace qui parade devant eux. Leur vieillesse place d'emblée la séquence dans les termes d'un conflit de générations, annonçant la réaction des hommes au café au plan 15 : « *Un peu de respect, tu n'es qu'un gamin !* » À ces gamins prétendant se faire la main

de Dieu, manquent cruellement la sagesse et l'intelligence de penser que tout pouvoir s'établit sur un héritage, un rapport au passé.

Le théâtre

Le raccord de 5 à 6 est volontairement frappant, comme la transposition avec les moyens du bord de l'entrée rituelle des bandits de l'Ouest poussant les portes battantes d'un saloon. Mais cette transposition est délibérément saugrenue. Le meneur des Desperados claque brutalement la main sur le comptoir pour avertir le serveur qui lui tourne le dos, et demande haut et fort « *Une limonade !* », tandis que les couvercles des sucriers soulevés par la violence du geste émettent encore un son de verre. Issue absurde d'un geste grandiloquent par lequel ces jeunes hommes cherchent à prouver qu'ils sont bien des durs. La caricature se joue à deux niveaux : d'une part chez ces hommes forçant un caractère intempérant ; d'autre part dans l'écriture de Rabah Ameur-Zaïmeche, qui s'amuse à pousser dans l'invraisemblable la logique religieuse de ces hommes décrétant le caractère maléfique de l'alcool et ne pouvant donc consommer que limonades, sodas et bouteilles de Vichy. Lesquelles permettent au passage d'apporter dans un décor aux tonalités froides – tout paraît bleu – les touches de couleurs explosives de boissons rouges et orange.

Jusqu'ici, la séquence est uniquement composée de plans prenant les hommes de profil, de face ou de dos. Ce découpage sommaire a une double fonction. Il s'agit à la fois de suggérer l'emprise totale sur l'espace public de ces hommes avançant en ligne droite, préférant stopper la circulation que d'infléchir leur ligne, refusant de patienter avant qu'on les serve ; mais aussi de pointer que tout ici est spectacle, démonstration frontale de puissance (6-7-8).

La suite des événements le confirme : le regard que lance le meneur des Desperados à ses amis lorsqu'il s'écarte du groupe pour aborder la table des joueurs de dominos peut aussi bien signaler que l'assaut était prévu, ou qu'il cherche d'abord ainsi à les épater afin d'asseoir sa position. Démonstration de puissance pour les autres et pour soi-même, narcissique et intangible dans les deux cas.

Entre 9 et 10, l'homme passe d'un sourire de connivence à une colère forcée, bien que convaincante : la disposition soignée des personnages est une véritable mise en scène, et la colère du meneur, si l'on en croit le sourire qui l'a précédée, pur théâtre. Révéler la préfabrication de la mise en scène permet ainsi à Rabah Ameur-Zaïmeche de souligner que les mobiles du groupe passent au second plan, s'ils ne sont pas tout simplement illusoire.

Maîtrise de l'espace

Le découpage en plans de face et de profil se complique pendant l'altercation (de 10 à 15). Tous ne se laissent pas prendre au jeu des Desperados : au meneur lourd de reproches qui leur demande ce qu'ils font, l'un d'eux répond fermement : « *nous ne sommes pas des renégats* ». Ce que la mise en scène de Rabah Ameur-Zaïmeche a construit dans les plans précédents, les Patriotes le verbalisent ici avec aplomb : « *un peu de respect, tu n'es qu'un gamin !* » ; « *d'où sortent-ils ceux-là ?* » (15-16). Nullement impressionnés, les Patriotes renvoient les Desperados à la hiérarchie des âges et au respect des plus anciens, bouclant la boucle amorcée par les plans 2 et 4.

Ils dérangent surtout la mise en scène autoritairement ordonnée par les Desperados au plan 10, en contraignant leurs mouvements et en mangeant l'espace qu'ils avaient pris d'assaut. La caméra tourne autour du groupe, le meneur apparaissant entre les nuques et les dos des Patriotes (12). Le retournement de situation est brusque : à l'instant où les Desperados ont perdu le contrôle de l'espace, la partie est jouée. Il ne leur reste plus qu'à sortir pour tenter d'en conquérir un autre (15).

L'identification

Tétanisés par l'attaque, les hommes pris d'assaut en restent à des poses pensives que Rabah Ameur-Zaïmeche filme en gros plan (17,19). Le calme est revenu mais la menace s'est installée durablement (20). C'est le moment de prévenir de futures attaques. Le groupe des Patriotes se forme peut-être véritablement à cet instant : lorsqu'ils organisent (19 : « *dès ce soir, on se réunit* ») pour garantir la liberté des autres et de la patrie (18 : « *joue, fume, on en fait notre affaire* »), ils s'identifient eux-mêmes comme patriotes sans que le film n'ait eu un instant besoin de les appeler ouvertement par ce nom.

Même chose pour les Desperados. Leur volonté d'instaurer d'autres règles (religieuses) que celles définies par la justice en font logiquement des hors-la-loi. Leur manière de prendre d'assaut un espace et de le quitter si d'autres le leur disputent est typique du « desperado », d'un bandit susceptible de se lancer dans des actions désespérées, tentant des « coups », des raids, plutôt que d'asseoir son pouvoir de manière insidieuse, patiente et construite. Tout à gagner, rien à perdre : manière de voir les choses qui les condamne à prendre le maquis, quand les Patriotes règlent en toute transparence le fonctionnement des frontières. Les uns font de la politique, les autres du terrorisme – démonstration par des actions brutales d'une idéologie déficiente.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Western

Une des surprises que réserve *Bled Number One*, qui ressemble d'abord à un documentaire, est la parenté qu'il entretient avec le western. On pourra chercher avec les élèves les éléments du film appartenant à ce genre.

L'indice le plus manifeste de cette filiation est l'appellation de « desperados » pour les islamistes du village – terme espagnol désignant dans les westerns des bandits sans foi ni loi. Son utilisation au générique confirme que le conflit du village de Loulouj est traité de façon plus allégorique que réaliste.

Comme dans le western, on se situe dans une zone où les forces de l'ordre sont absentes, où semble régner la loi du plus fort. À la manière de *Sept Mercenaires* (John Sturges, 1960), les villageois s'organisent contre l'intrusion d'agresseurs. Le film raconte par ailleurs, comme *L'Homme de la plaine* (Anthony Mann, 1955) ou *Pale Rider* (Clint Eastwood, 1985), l'arrivée dans le village d'un homme, d'un outsider, qui restera jusqu'au bout en marge de la communauté. On pourra s'intéresser plus précisément à la place occupée par Kamel dans le village. Est-il accepté par tous ? Arbitre-t-il les conflits comme le cavalier solitaire du film d'Eastwood ?

Par-delà le genre, pourquoi le cinéaste met-il en parallèle les États-Unis de la fin du 19^{ème} siècle et l'Algérie de l'aube du 21^{ème} ?



À l'ouest des rails – coll. Cahiers du cinéma.



Eloge de l'amour – coll. Cahiers du cinéma.



Miami Vice – F. Connor /Universal/coll. CdC.



Be With Me – coll. Cahiers du cinéma.



En avant jeunesse – Équation/coll. Cahiers du cinéma.

LE NUMÉRIQUE

Depuis son premier film, Rabah Ameur-Zaïmeche tourne en numérique. Lorsqu'on lui demande pourquoi, il donne à son choix trois raisons : un coût plus bas que celui des caméras 35 mm et de la pellicule, la légèreté des machines et la qualité de l'image, qui en font « l'outil idéal » pour le cinéma qu'il entreprend. Rabah Ameur-Zaïmeche a réalisé *Bled Number One* avec deux caméras Sony DSR 570, un type de caméra « broadcast », c'est-à-dire susceptible d'être utilisé pour une diffusion sur des canaux de télévision. Dans *Wesh wesh*, l'emploi d'un outil similaire, ordinairement utilisé dans le domaine du reportage télévisé, trouvait un écho dans le projet du film, celui d'une réappropriation par la banlieue des moyens utilisés par les organes médiatiques. Ainsi les visages des policiers s'y trouvaient-ils à leur tour floutés pour une raison aussi bien esthétique que juridique : comme à la télévision, le floutage est supposé préserver l'anonymat. Mais par un effet paradoxal, il criminalise aussi diffusément ceux qu'il retouche – on pouvait voir dans *Wesh wesh* une manière de reporter sur le pouvoir le voile flou habituellement réservé aux jeunes des cités.

L'usage que Rabah Ameur-Zaïmeche fait du numérique dans son second long-métrage est un peu différent. Parce que l'image du bled n'est pas soumise au même contrôle médiatique que les cités françaises, et également parce qu'il s'agit d'un projet plus intime, renvoyant le cinéaste aux terres de son enfance, à des souvenirs comme « le vent qui fait bouger les feuilles des oliviers ». Le numérique n'offre pas seulement une légèreté et une maniabilité permettant à l'équipe de se fondre dans le décor, pas seulement une texture rappelant les caméras cachées ou de surveillance ailleurs utilisées pour stigmatiser et donner une apparence dangereuse au réel : il offre également une qualité de lumière et de couleur, une certaine dureté à l'image, entre métal et poussière. Le film ne cesse d'osciller entre



reportage et photographie, entre la captation tremblée de rituels toujours actuels et le cadre monumental d'une nature primitive.

Brève histoire

Lorsque *Bled Number One* sort en 2006, le numérique a déjà commencé d'apporter les preuves d'un bouleversement profond du cinéma. La mutation est ancienne, et pour la comprendre il faut dissocier les étapes de la chaîne de production. Numérique peut en effet désigner :

- les systèmes de post-production (montage, effets spéciaux) ;
- les outils de tournage (caméras et cassettes), de la miniaturisation DV aux récents développements HD (haute-définition) ;
- les systèmes de projection, dont les salles s'équipent peu à peu, ralenties par un coût encore prohibitif et la survie de la tradition argentique (la pellicule).

Ces trois étapes sont autant de moments dans l'histoire récente du cinéma. Le cinéma hollywoodien suit depuis la fin des années 80 les innovations de post-production (voir notamment les prouesses des films de James Cameron : *Abys* en 1989, *Terminator 2* en 1991...). L'arrivée des caméras numériques est plus récente : les premiers films entièrement tournés ainsi datent de la fin des années 90, notamment avec le Dogme de Lars Von Trier (*Les Idiots*, 1997) et Thomas Vinterberg (*Festen*, 1998). Quant à la généralisation des projecteurs HD, elle est encore à venir. L'important tient au fait que le numérique ait suscité chez les cinéastes de nouvelles manières de concevoir un film, aussi bien dans les superproductions hollywoodiennes de Michael Mann (*Collateral*, *Miami Vice*) ou George Lucas (*Star Wars*) que dans les économies plus modestes du Portugais Pedro Costa, des Chinois Jia Zhang-ke et Wang Bing, de l'Iranien Abbas Kiarostami ou du Russe Alexandre





Sokourov. Puisque la durée des supports (disques, cassettes) est, contrairement aux bobines de pellicule, potentiellement illimitée, Costa a par exemple pu filmer sans l'aide d'aucune équipe de tournage, pendant une année, les trois heures de *Dans la chambre de Vanda* (2000) et d'*En avant jeunesse* (2006) avec une petite caméra DV. On y voit que la miniaturisation des outils se renforce d'un accès à une temporalité monumentale et à un traitement pictural accru de l'image.

C'est ce dont Jean-Luc Godard a lui aussi fait l'expérience en 2001 avec *Éloge de l'amour*, traitant l'image DV de manière expressionniste, en saturant les couleurs à l'extrême. C'est dans cette perspective, plutôt que dans l'allure de home-movie des premiers films du Dogme, que se place *Bled Number One*, le cinéaste insistant particulièrement sur le fait que la dimension chromatique était immédiate dans la composition des plans : « J'ai à la maison des catalogues de peinture orientaliste qui ont aiguisé mon regard. Mais quand on tourne, on est loin de penser à tout cela. On pense qu'il fait chaud, que c'est bleu, qu'il y a des couleurs ocres, un bob orange, une robe mauve. On a deux caméras, l'une d'elles tombe à l'eau... » De nombreux plans et détails confirment cette sensibilité extrême à la couleur : les carrelages de maisons algériennes, les murs dont la peinture décollée laisse entrevoir un fond vert, les vêtements vifs des garçons de Loulouj, la lumière perçant la végétation et la poussière des bois, la gorge sanguinolante du taureau de la Zerda ou les robes et les fichus des baigneuses.

Bouleversement technologique, économique et plastique

La « révolution » technologique du numérique est ainsi inséparable, au cinéma, de bouleversements économiques et plastiques : elle a permis l'invention de nouvelles pratiques et de nouvelles images, dont les spécificités ne sont pas celles de la pellicule. Sa netteté, sa granulosité la vouent à enregistrer l'usure du temps – poussière, rouille, ruines des documentaires de Wang Bing (*À l'ouest des rails*, 2000). Sa propreté métallique, à entrer dans les drames des grandes villes contemporaines – froideur, communication défailante de *Be With Me* d'Eric Khoo (2005). À explorer les richesses de la nuit qui devient, grâce à une grande sensibilité à la lumière, un jour paradoxal.

En multipliant les zooms avant et arrière, Rabah Ameur-Zaïmeche détourne pour sa part le régime des caméras de surveillance. C'est à la fois une forme adéquate à la méthode de tournage voulue par le cinéaste, soucieux de se fondre dans le décor, d'attirer le moins possible l'attention, de ne pas perturber la vie ordinaire du village ; et une manière de dresser l'état des lieux d'une société, la façon dont elle crée ou résorbe la distance entre les êtres.

Mais contrairement à *Wesh wesh* qui fonctionnait essentiellement sur ce régime d'images furtives, *Bled Number One* fait preuve d'un goût prononcé pour le monumental, qui peut aussi bien prendre la forme d'une réappropriation de mises en scènes typiquement cinématographiques que de figures picturales : baigneuses et bandits sont les figures où se rejoignent les Algériens d'aujourd'hui et leurs ancêtres, les stéréotypes du cinéma et la société contemporaine.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Ambiguïtés

C'est une des premières choses qui frappent quand on découvre *Bled Number One* : l'image se rapproche d'un reportage télévisuel. Pourtant on est rapidement troublé par le statut des scènes montrées : réalisme cru de la mise à mort du taureau d'un côté, théâtralité des scènes entre Desperados et Patriotes, à la lisière du western.

La légèreté de la caméra n'est pas utilisée pour être au plus près des choses, comme dans nombre de documentaires tournés en mini-DV (*Les Glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda, 2000) puisque le téléobjectif nous en éloigne (cf. Ouverture pédagogique 3). L'aspect amateur de la caméra numérique ne sert pas non plus à donner un gage de réalisme à la fiction, comme dans *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), puisque cette réalité est stylisée. On pourra voir avec les élèves comment Rabah Ameur-Zaïmeche s'approprie cet outil pour créer une forme de cinéma hybride, qui ne fait ni dans le réalisme brut, ni dans la stylisation abstraite. On s'intéressera à la composition des plans ainsi qu'aux mouvements de caméra, en notant par exemple la différence entre les plans où la caméra est portée (surtout à l'intérieur du village) et ceux où elle reste fixe (tableaux musicaux).

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Raccords

À l'intérieur d'une même séquence, le cinéma de fiction utilise le plus souvent des raccords permettant de donner une illusion de continuité entre les plans :

– raccord dans l'axe : la caméra se rapproche ou s'éloigne de l'action sans changer d'angle de prise de vue.

– raccord dans le mouvement : le raccord a lieu au cours d'un mouvement qui se poursuit au plan suivant.

– champ-contrechamp : la caméra fait alterner des plans de même cadrage sur deux personnages qui se regardent ou qui dialoguent.

Ces raccords classiques sont peu utilisés dans *Bled Number One*. Pourtant le film comporte peu de plans longs (ou plans-séquences). Il cherche davantage à capter des instants volés, ou à composer des tableaux (musicaux, paysagers), plutôt qu'à entretenir l'illusion de la continuité : ce refus des conventions de la fiction lui confère en partie son aspect documentaire.

Le montage général du film fonctionne-t-il de cette manière pointilliste ? Les séquences se juxtaposent-elles ou suivent-elles la construction d'une narration plus classique : exposition, nœud, résolution ?

Rodolphe BURGER

Le musicien français Rodolphe Burger apparaît deux fois dans *Bled Number One* : la première au milieu, après l'altercation de Bouzid et Kamel ; la seconde à la toute fin, après que Kamel a exprimé son désir de quitter le pays. Chaque fois, sa musique offre à Kamel un abri propice au doute et à l'introspection, l'occasion d'une pause et peut-être d'un nouveau départ. Il décidera après la première de se rapprocher de Louisa et après la seconde, on l'imagine, de rester au pays malgré l'hostilité à son égard.

La musique tient une place importante dans l'ensemble du film. Un morceau n'y sert jamais seulement à illustrer un discours ou à orienter un sentiment. Aucun n'est célibataire. Le chant traditionnel en ouverture permet par exemple d'assurer un raccord dans l'œuvre, puisque c'est déjà celui que Rabah Ameer-Zaïmeche avait employé à la fin de *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?* Le jazz que chante Louisa est le nœud de son drame (son mari l'aurait chassée pour cette raison) mais aussi la manière dont elle voudrait apparaître aux yeux des autres.

L'apparition de Burger diffère radicalement de ces autres moments musicaux. « *Il a choisi de chanter une chanson sur l'église, sur le désir, la liberté de boire en plein milieu d'un sanctuaire.* », dit Rabah Ameer-Zaïmeche. C'est un poème anglais de William Blake, *The Little Vagabond*, qui appelle à une plus grande proximité de Dieu avec les hommes, répondant en quelque sorte à la rigueur abstraite avec laquelle les Desperados appliquent dans le village leurs préceptes religieux.

C'est un saut hors de la fiction. Burger ne joue aucun rôle sinon le sien, et le film n'en tirera aucun argument narratif. On passe dans un espace-temps alternatif, en s'écartant un instant des contraintes psychologiques et affectives entre lesquelles naviguent les personnages. Mais quand bien même le blues de Burger évoque un ailleurs, il reste profondément à l'écoute des couleurs locales.

Le travail de Burger est issu de musiques populaires (blues, Gene Vincent, rock garage, les Troggs, le free-jazz, Ornette Coleman, et la musique électronique). On le connaît en tant que meneur de Kat Onoma, groupe de rock qu'il fonda en 1986 et qui connut un certain succès jusqu'à sa séparation en 2000. Depuis, il a collaboré avec Alain Bashung, produit et co-écrit des disques pour Jeanne



Balibar et Jacques Higelin, et enregistré de nombreux disques en solo ou accompagné de figures légendaires telles le bluesman free James Blood Ulmer.

La mauvaise foi tient parfois contre lui son parcours et sa proximité avec certains milieux intellectuels. Professeur après l'obtention d'un DEA de philosophie en 1980, Burger a souvent publié dans la revue *Vacarme* et régulièrement collaboré avec des poètes et des écrivains : Pierre Alferi, co-auteur de nombreuses de ses chansons, et Olivier Cadiot. Il a réalisé avec ce dernier deux disques fortement imprégnés des régions d'Alsace et de Bretagne où ils ont été enregistrés, utilisant des sons, des accents, des dialectes qui y avaient été prélevés : *On n'est pas des indiens, c'est dommage*, et *Hôtel Robinson*.

Une grande connaissance musicale permet à Burger de dialoguer avec des langages traditionnels. Son dernier album compte un morceau composé avec Rachid Taha, avec qui il a passé son enfance dans la petite ville de Sainte-Marie-Les-Mines, intitulé « Arabécédinaire » : dialogue franco-arabe en forme d'analyse linguistique. Sur *Before Bach*, il a notamment collaboré avec Erik Marchand, connaisseur de musiques afghanes ou roumaines, et l'Algérien Mehdi Haddab, associant des influences internationales dans les structures archaïques de la musique modale qui rassemble tout : « *la musique modale repose sur le principe de la question-réponse, (...) qu'à mon avis l'on retrouve énormément dans le blues : le bluesman (...) discute seul avec sa guitare* ». Ce que fait également à sa manière l'apparition de Burger dans *Bled*, en tenant deux personnes éloignées mais partageant un même désir d'exhumer les beautés archaïques de l'Algérie.

BAIGNEUSES

Plusieurs séquences de *Bled Number One* rappellent directement la peinture. La scène où Louisa, suivant les conseils du Taleb, va prendre un bain de mer en robe légère, évoque l'attrait des peintres pour les figures de baigneuses.

C'est un thème qui traverse les époques. Jusqu'au 17^{ème} siècle, il reste très allégorique, les baigneuses étant souvent des nymphes issues de la mythologie, des symboles. La peinture française rococo du 18^{ème}, celle de François Boucher ou Jean-Honoré Fragonard, y trouvera matière à refléter une société cultivant les loisirs, l'érotisme et la jouissance – mais destinés au plaisir de la cour, surtout. Le néo-classicisme du 19^{ème} (celui de Jacques-Louis David) revient à la tradition du nu académique et des corps idéalisés, à la matière lisse, aux proportions canoniques, peints sous une lumière uniforme et dans des couleurs froides. Jean-Dominique Ingres pousse le néo-classicisme dans ses retranchements : érotisme glacé de sa *Baigneuse Valpinçon* de 1808 (que le peintre recopiera au premier plan du fameux *Bain Turc* de 1862), n'offrant au spectateur qu'un dos parfait et néanmoins surdimensionné, une nuque indifférente et une tête entourée d'un turban oriental.

Au 19^{ème} siècle, la tendance de l'orientalisme, partagée par des artistes aussi différents que Jean-Léon Gérôme et Eugène Delacroix, a contribué à libérer le nu des contraintes académiques ou sociales. Il construit un imaginaire sauvagement érotique dans le contexte d'un siècle pudibond, en représentant des scènes exotiques de hammam où corps noirs et blancs se mêlent dans l'intimité.

Autonomie de la couleur

La scène de baignade de *Bled Number One* est évidemment consciente de la filiation orientaliste dans laquelle elle s'inscrit – malgré les vêtements, c'est le seul moment où perce un peu de nudité, d'autant plus



Sur la plage de Edouard Manet, 1873 - ©RMN/DR.

dangereuse dans le contexte du film qu'elle se montre en toute innocence. Le cinéaste en semble si conscient qu'il greffe les baigneuses dans le décor d'une époque ultérieure, celle de l'Europe industrielle et de ses loisirs populaires : scènes de parcs et de plages, de foules réunies en vacances, images contemporaines et non issues de la mythologie ou d'un Ailleurs fantasmé, affranchies également de la sophistication décorative avec laquelle les peintres ont pu s'approprier des baigneuses ayant traversé les siècles.

C'est avant tout une scène de plage, telle que la peinture moderne a essayé d'en dépeindre avec simplicité. Par exemple Manet dans *Sur la plage* (1875), dont la pose mélancolique évoque singulièrement les attitudes de Kamel sur la plage ou sur la colline où Rodolphe Burger joue de la guitare. Rabah Ameer-Zaïmeche songe sans doute moins aux *Grandes Baigneuses* (1887) d'Auguste Renoir, par lequel le peintre voulait inaugurer une nouvelle période décorative inspirée d'Ingres et Raphaël, qu'aux loisirs des peintures impressionnistes et pointillistes repris au cinéma par Jean Renoir (*Partie de campagne*, 1936). Il pense sans doute aussi aux fauvistes Derain, Gauguin et Matisse, partisans de l'improvisation rapide d'une autonomisation de la cou-

leur et d'une figuration simplifiée. L'accent n'y est plus mis sur la sophistication des corps au détriment des textures et de l'eau : l'espace aplati permet de traiter avec la même palette corps et décor, tout étant ramené au régime unique de la couleur. « J'avais en tête des images orientalistes et fauvistes, mais lorsqu'on tourne, on est loin d'y penser. On pense plutôt qu'il fait chaud, qu'il y a des couleurs ocres, une robe mauve, un bob orange... »



ALGÉRIE, DEPUIS LA GUERRE CIVILE

Rabah Ameur-Zaïmeche regrette souvent que, dans les discours tenus sur son film, la situation de la femme dans la société algérienne prenne le pas sur d'autres aspects, cinématographiques et politiques. Il faut reconnaître que *Bled Number One* n'a pas un seul sujet ; multipliant les décrochages narratifs, il compte un certain nombre de pistes plus ou moins déclarées, détectables dans des détails inexplicables – le check-point des Patriotes, l'interdiction de jouer et de boire par les Desperados – qu'une connaissance de l'histoire contemporaine de l'Algérie permet d'explicitier.

À partir de 1991, une guerre civile oppose le gouvernement algérien, contrôlant l'armée nationale populaire, et divers groupes islamistes armés. Elle coûte la vie à plus de 200 000 personnes. L'origine du conflit est l'annulation par le gouvernement des premières élections démocratiques nationales depuis le long règne du FLN, au pouvoir à partir des années 1960. À la fin des années 80, pénuries et chômage provoquent des manifestations réprimées par l'armée dans un bain de sang, expliquant la décision du président Chadli Benjedjud d'organiser des élections démocratiques et de reconnaître l'existence d'autres partis, notamment islamistes : en premier lieu le Front Islamique du Salut, très populaire dans les villes du nord de l'Algérie, farouche opposant à la guerre du Golfe, premier bénéficiaire de la méfiance des Algériens envers le gouvernement et l'Armée.

Le scrutin de 1991 est annulé après le premier tour qui place en tête (48% des votes) le FIS, partisan de l'instauration d'une république islamiste. Du coup d'état de l'armée et de l'interdiction violente du FIS, résulte la création de multiples groupes armés dans les montagnes et dans les villes. Parmi eux le GIA, qui prend le maquis dans les montagnes du nord du pays et s'attaque autant au pouvoir qu'aux civils, organisant des attentats terroristes, une stratégie militaire, assassinant journalistes et intellectuels. Les pourparlers organisés par le gouver-



nement avec les membres emprisonnés du FIS attisent les oppositions entre ces différents groupes : le GIA déclare la guerre au FIS, soutenu par l'Armée Islamique du Salut (AIS), issue de la réunion du Mouvement Islamique Armé (MIA) avec d'autres groupes plus marginaux.

En 1995, des élections présidentielles sont organisées, qui connaissent un fort taux de participation malgré les appels à l'abstention du FIS et du FLN et les menaces du GIA dont le slogan est « Une voix, une balle ». Le général Liamine Zéroual remporte le suffrage tandis que l'opposition du GIA et de l'AIS s'intensifie. Le GIA est à l'origine d'une série de massacres de populations villageoises et revendique notamment ceux de Rais et Bentalha. En 1997, c'est un nouveau parti loyal à l'armée qui remporte les élections législatives, le Rassemblement National Démocratique, et un revers pour les groupes armés. L'AIS décide de cesser ses actions contre le gouvernement, tandis que le GIA se déchire. Le mandat d'Abdellaziz Bouteflika à partir de 1999, après

la démission surprise de Zéroual, enregistre une baisse de violence sensible et la marginalisation des groupes armés islamistes, notamment par des gestes d'amnistie pour les anciens du FIS.

Des cendres du GIA, en désaccord avec sa politique de massacres, naît pourtant en 1998 le GSPC, Groupe Salafiste pour la Prédication et le Combat, à l'idéologie faible mais toujours en vigueur : il fomente des attentats kamikazes, prête allégeance en 2006 à Al-Qaida et change de nom pour Al-Qaida au Pays du Maghreb Islamique.

EN EMPATHIE

« C'est un grand gars avec des lunettes noires et un bob rouge, sous lequel il cache un crâne rasé. Kamel dans le film, Rabah Ameur-Zaïmeche dans la vie. L'auteur joue le rôle principal. Fiction, réalité ? Il est né dans ce village du nord-est de l'Algérie où il nous fait débarquer, là où habite encore une partie de sa famille, issue d'une tribu berbère. On parcourt la rue principale en taxi. Musique.

Bled Number One : le titre clame l'attachement au pays. Chaleur, sons, odeur de terre. Accolades, thé sur la terrasse, muezzin. Le film avance ainsi par touches, couleurs, émotions. À coups de plans-séquences sur des moments creux. Bras d'honneur à la narration classique, culte de l'impression, de l'effluve sensuelle, de la crispation imprévisible. Rabah Ameur-Zaïmeche encourage l'improvisation à partir de quelques dialogues, sa mise en scène est à l'affût de la relation humaine, elle flirte avec le documentaire. Attentes, désirs, tensions, violence, vent des passions.

Kamel n'est pas seul à revenir. Louisa n'est pas reçue les bras ouverts. Elle a fui le domicile conjugal avec son fils, sa mère la chasse, son frère la bat. C'est une honte qui rejailit sur toute la famille, une humiliation, un déshonneur.

Mine de rien, Rabah Ameur-Zaïmeche filme le caractère insidieux de la réclusion. Les portes fermées, la fuite avec sa valise, la tentation du suicide, l'enfermement dans un hôpital psychiatrique où, comme par hasard, les pensionnaires sont en majorité des femmes (battues).

Bled Number One transpire aussi du désarroi des Algériens qui s'inquiètent pour l'avenir. Prêts à faire n'importe quoi, organiser une milice contre ces barbus imberbes, dresser des check-up sur



les routes, plutôt que de voir les Américains se piquer de venir mettre de l'ordre. Nationalisme et intolérance, fureurs communautaires et crispations religieuses, angoisses identitaires et désarrois intimes, tout ici est glissé de la manière la moins didactique qui soit, elliptique, poétique, par l'image, le son. Paysage, visage, corps écartelés entre l'extase et la fureur : la beauté du film est dans sa puissance d'évocation. »

Jean-Luc Douin, « Chronique d'un retour en Algérie », *Le Monde*, 6 Juin 2006.

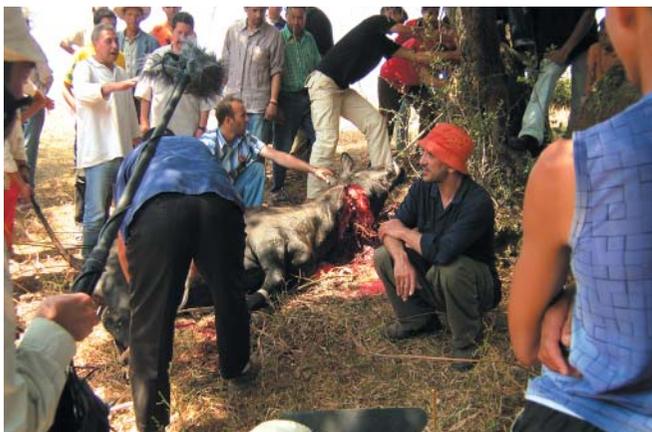
Critique de cinéma au quotidien *Le Monde*, auteur de plusieurs biographies (de Bertrand Tavernier à Jacques Mesrine) et d'un récent *Dictionnaire de la censure au cinéma* (PUF), également romancier (chez Stock), Jean-Luc Douin reproduit l'allure fragmentaire de *Bled Number One* au moyen d'une récurrence de courtes phrases sans verbes, préférant à l'analyse les sensations et les notations impressionnistes.

C'est l'empathie du critique avec le film qui frappe. Parenté de forme mais aussi de ton : Douin adopte à plusieurs reprises un registre de langage familier et insurgé. Il cite la dernière réplique de Kamel (« Je ne peux pas rester là, je vais craquer, péter les plombs. »), reproduit d'autres passages verbaux du film, utilise à son tour « taule » plutôt que prison, « guinche » avant « danser ». Mais il sait aussi adopter des raccourcis poétiques à la manière d'Ameur-Zaïmeche, transformant l'imprécision en flou artistique : « Attentes, désirs, tensions, violence, vent des passions. »

La fréquence d'un quotidien invite bien sûr à ce style elliptique troquant la distance du jugement contre la vitesse de l'écriture. Mais ce sont aussi les symptômes d'une certaine tendance de la critique à créer un rapport d'empathie avec le film, à en épouser les discours et la forme, à juger le monde depuis la position même du film – au risque

d'ailleurs de se substituer à lui. Le texte profite ainsi de *Bled Number One* pour évoquer une question politique (comme ces Américains se piquant « de venir mettre de l'ordre », alors même que le film n'évoque pas plus longtemps la première guerre américaine en Irak) comme s'il était une preuve à verser à un dossier plus large. L'expression familière « comme par hasard » (« un hôpital psychiatrique où, comme par hasard, les pensionnaires sont en majorité des femmes (battues) ») est symptomatique d'un regard trouvant dans la vision d'un film des confirmations de ses opinions.

La critique de Jean-Luc Douin prouve également que la critique ne se situe pas en retrait ou en surplomb d'une œuvre qu'elle commente ou analyse : elle est un travail de traduction d'images, de littérature autant que de journalisme. À ce titre, la dernière ligne semble aussi bien être vue comme un aveu de méthode, un commentaire du texte sur lui-même (« la beauté du film est dans sa puissance d'évocation ») : la critique comme feedback, rétroaction d'un film dans l'écriture.



1. RITES

« Je voulais mettre la Zerda en valeur parce qu'elle fait partie des pratiques patriarcales encore préservées en Algérie. Les rites religieux persistent. Le désarroi de la diaspora algérienne qui vit en France vient, en partie du moins, de la rupture brutale avec cet héritage. Si tu es issu d'un monde rural, analphabète, patriarcal, avec ces rites religieux archaïques, la difficulté pour s'adapter devient incommensurable. Nos parents, ceux qui sont venus en France, ont enjambé un gouffre gigantesque pour trouver comment exister dans un monde si différent du leur. »¹

1) Les propos qui accompagnent ces documents sont extraits d'un entretien avec Rabah Ameur-Zaimche paru dans les Cahiers du cinéma, n°612, mai 2006. Ils complètent les propos inédits insérés au cours du dossier.

2. ANIMAUX

« Dès la première séquence, j'ai voulu faire quelque chose de très classique, mais tout le village était là à nous entourer, c'était impossible de tourner. Par respect pour les habitants, on a tout arrêté et on a suivi notre instinct. Les premiers jours, on a filmé les gens, les cafés, les terrasses, les cigognes, des animaux. Et puis une fois qu'on a été immergés, on a pu travailler. »

3. DANS LA VILLE

« J'ai filmé à Cap Bougaroun sur la côte, à l'extrême Nord-Est de l'Algérie. Ce qui est montré dans le film est extrêmement local et en même temps représentatif des villages isolés qu'on retrouve dans les montagnes de l'Algérie. Quand j'étais gamin, j'allais là-bas chaque été, mais je n'y étais pas retourné depuis dix-sept ans. Pourtant, ils nous ont reçus de manière extraordinaire et ils ont plongé dans l'histoire sans sourciller avec une intensité assez inouïe. »

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO



4. LUMIÈRES

« On était travaillés par les paysages. On a été touchés par quelque chose d'impalpable, d'insondable, de l'ordre du magique. Parfois j'avais l'impression d'être habité, je changeais d'humeur. Des gens venaient vers nous, faisaient des prières, des louanges, nous parlaient de nos ancêtres. J'aimerais bien écrire de la poésie, faire de la peinture. Mais le problème de la poésie c'est qu'on effleure quelque chose sans jamais y accéder. Le cinéma permet de s'approcher, faire croire au spectateur qu'il est aussi immense que l'univers. »

Crédit photos : Sarrazink Productions

Sélection bibliographique

Articles

« Sous tension, avec amour », entretien avec Rabah Ameer-Zaïmeche, par Stéphane Delorme et Jean-Michel Frodon, *Cahiers du cinéma* n°612, mai 2006.

Jean-Michel Frodon, « À l'aventure », *Cahiers du cinéma* n°613, juin 2006.
Accessible ici :
www.cahiersducinema.com/article788.html

Jean-Luc Douin, « *Bled Number One* : chronique d'un retour en Algérie », *Le Monde*, 13 juin 2006.
Accessible ici :
www.lemonde.fr/cinema/article/2006/06/06/bled-number-one-chronique-d-un-retour-en-algerie_780104_3476.html

Gilles Mouëllic, « La guitare seule : Rodolphe Burger dans *Bled Number One* de Rabah Ameer-Zaïmeche », Catalogue « Musique de film ? », 5^e colloque de Sorèze, 7, 8 et 9 février 2007.

En ligne

www.arte.tv/fr/cinema-fiction/Actualite-DVD/1447722,CmC=1447730.html
Sur le site d'Arte vidéo, une critique du film et un entretien vidéo avec le réalisateur par Julien Welter.

www.critikat.com/Rabah-Ameer-Zaïmeche.html
Entretien avec le cinéaste sur le site Critikat par Audrey Jeamart.

www.chronicart.com/cinema/chronique.php?id=9978
Sur le site Chronicart, critique du film par Jean-Philippe Tessé.

Sélection vidéo

Bled Number One, Arte vidéo.

En bonus, plusieurs scènes coupées ainsi qu'une prise alternative du solo de Rodolphe Burger.

Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe ?, Arte vidéo.
À noter, un livret comprenant un entretien avec le réalisateur, et en bonus, un reportage le suivant dans l'une des nombreuses présentations du film.

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Antoine Thirion est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il est l'auteur des dossiers *Tigre et Dragon* et *Tokyo Eyes*, et co-auteur des dossiers *Fury* et *Tout sur ma mère*, pour *Lycéens et apprentis au cinéma*.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

ICONOGRAPHIE
Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

