

MICHÈLE LAGNY
(Université de Paris III)

Chahine et Zemmouri entre Godard et Dallas: l'ambiguïté des effets audiovisuels

C'est désormais un lieu commun de dire que l'image prend de plus en plus de place dans notre conscience historique, en partie forgée par notre mémoire cinématographique ou télévisuelle. D'autant plus sans doute pour les groupes où domine la tradition orale, où l'alphabétisme témoigne moins de l'ignorance des masses que de pratiques culturelles différentes de celles fondées sur la rationalisation par l'écrit admise par les élites. Ainsi les historiens ont-ils à se préoccuper, comme de la tradition orale qu'utilisent les ethnologues, de la diffusion croissante des produits audiovisuels qui envahissent l'ensemble des pays, développés ou non.

Cependant, il convient de tout de suite fixer les limites de leur apport à la réflexion historique, quitte à rappeler des banalités: les documents audiovisuels ne peuvent en aucun cas être une source permettant d'évaluer la réalité des phénomènes et tout débat sur le fait qu'un film ou une émission disent „vrai” ou pas n'a en fait aucun sens – même si c'est cela qui nourrit les considérations de la majorité des commentateurs, historiens ou non, à leur propos. Si cela paraît évident pour le film de fiction, où les „effets de réel” ne sont là que pour rendre vraisemblables l'histoire racontée ou le propos tenu, il faut rappeler que même le „documentaire”, évidemment fondé sur un choix d'images et sur leur montage, ne construit jamais qu'un des regards possibles parmi d'autres. Nous ne pouvons donc y trouver d'éléments de réflexion que pour les „représentations”, les idées qu'on se fait du vrai, ou des réalités, mais en se souvenant que ce que les gens croient juste et vrai, en fonction de leur substrat culturel, constitue un agent de détermination des réalités. Le poids du culturel, ou de l'imaginaire social, comme facteur d'explication historique est au moins aussi important que celui des réalités économiques, sociales, politiques.

L'histoire des „représentations et des mentalités” n'est donc plus, comme dans l'ancienne perspective de Lucien Febvre, un catalogue un peu exotique d'objets ou de pratiques collectifs de „l'outillage mental” d'une société, mais elle se conçoit désormais comme un ensemble de systèmes complexes et mouvants où sans cesse s'édifient et se combent des „images de...”, qu'on ne saurait lire comme „reflet” des réalités sociales ou politiques, mais comme ce que Roger Chartier appelle des „stratégies symboliques”, des perceptions conflictuelles de la réalité qui sont un des agents de l'évolution de ces réalités, et donc socio-politiquement très importantes.

Second point fondamental, de ces „images de...” dont nous conservons la trace audiovisuelle, les unes; produites par les groupes sociaux dominants et souvent imposées institutionnellement, sont censées donner la forme du „vrai”, d'autres peuvent construire des „contre-représentations” contestant la vérité des premières. Sauf exception, la majorité des films appartiennent à la première catégorie, parce qu'il s'agit des produits semi-industriellement fabriqués dans le cadre d'une culture de masse; et fabriqués pour remplir une fonction précise, qui peut être de distraction, d'éducation ou de propagande. Reste la question complexe de leurs „usages sociaux”, c'est-à-dire de leurs effets qualitatifs réels, dont il faut bien dire qu'elle donne lieu à davantage d'hypothèses que de certitudes, les publicitaires le savent bien. Les travaux des „cultural studies”, notamment ceux réalisés par l'école de Birmingham en Angleterre ou ceux menés par les sociologues de la culture ou des historiens comme de Certeau en France, le montrent abondamment.

Je crois qu'il faut donc, lorsqu'on utilise le film, se souvenir qu'il ne „reflète” le monde, ou n'agit sur lui, que sur un mode tout à fait indirect, et très difficile à mesurer. Ces précautions prises, l'image audiovisuelle pourtant me paraît, en particulier pour les groupes sociaux culturellement peu habitués à l'écrit, d'autant plus intéressante à étudier d'un point de vue socio-historique qu'elle est un mode d'expression qui fonctionne sur une combinaison complexe de l'intellect et de l'affect, que s'efforcent d'évaluer les psycho-cognitivistes. En même temps, elle suppose une infrastructure de production qui s'appuie techniquement et financièrement sur des moyens „modernes”, et tend à faire pénétrer dans les milieux les plus réfractaires à la modernité, volontairement – par principe – ou non – par pauvreté –, des modèles et des pratiques provenant des secteurs les plus développés. Elle représente ainsi un des modes les plus efficaces, parce que les plus désirés, d'influence culturelle du monde occidental, où elle est née et s'est développée avec le XX^e siècle.

C'est de la manière dont deux films très différents parlent de l'„échange inter-culturel” en termes d'invasion à la fois désirée et refusée que je voudrais parler. Il s'agit de deux co-productions récentes, qui sont elles-mêmes le produit d'échanges dont à la fois elles soulignent la séduction et dénoncent les méfaits:

– la première, film historique franco-égyptien de Chahine, *Adieu Bonaparte*, qui date de 1984, évoque de manière à la fois complexe et subtile l'accueil ambigu fait à l'apport des Français de la Révolution;

– La seconde, une pochade sociologique franco-algérienne de Zemmouri, *De Hollywood à Tamanrasset*, sorti en 1989, ironise sur l'absorption massive des séries télévisées.

Adieu Bonaparte

Adieu Bonaparte présente la rencontre passionnelle entre l'Orient et l'Occident, entre les Lumières et la Tradition, à travers celle des deux jeunes fils d'un boulangier d'Alexandrie et du Général Cafarelli, chef du génie et astronome de l'armée de Bonaparte. L'histoire elle-même est plutôt chaotique; elle raconte la fuite d'une famille d'Alexandrie devant l'arrivée des Français, puis leurs relations avec l'occupant, par l'intermédiaire de celles qui se dessinent entre le général astronome et deux frères, Ali et Yebia. C'est au Caire que le contact s'établit, avec la réquisition par les occupants du père des garçons. Elle se développe de manière très heurtée, à travers les tentatives de séduction des Français, qui prétendent débarrasser les Egyptiens de l'oppression des Mamelouks, tout en les éblouissant par leur réalisations techniques spectaculaires (feux d'artifice et lâcher de montgolfière), et à travers les tentatives de révolte des Egyptiens, qui essaient de s'unir autour du leitmotiv poétiquement formulé: „Patrie, Egypte, je te chéris”. Mais la lutte du peuple égyptien ne pèse pas lourd dans le développement des événements, et si Bonaparte reste d'abord au Caire, puis, franchissant la mer Rouge, va faire massacrer son armée vers Saint-Jean d'Acre, c'est pour des raisons de politique française, extérieure (le conflit avec les Anglais) et intérieure (le besoin de gloire de Bonaparte).

L'exactitude historique est très approximative, se limitant ici à une situation globale et à des costumes (et encore, pour ceux-ci, y aurait-il beaucoup à dire sur leur inspiration, qui provient de représentations picturales), tandis que la mise en scène de l'évolution historique refuse l'organisation rationnelle de l'histoire-récit: ni les événements ne s'enchaînent, ni les raisons de l'action ne sont cohérentes. Celles-ci ne sont pas folles non plus: si les Français restent, c'est parce que leur flotte a été détruite à Abkir, si la répression se développe, c'est en liaison avec l'émeute. Mais la chronologie est constamment perturbée: il est souvent difficile, dans le film, de déterminer l'ordre et la durée des événements; on ne sait pas toujours si l'on est dans le présent, en flash-back ou dans un futur hypothétique, ou, pire, dans la réalité des personnages ou dans leurs fantasmes. La dislocation du film narratif, parti pris „anti-réaliste”, est évidemment liée aux conceptions „modernes” du fonctionnement filmique chez Chahine, plus proche de Godard que de la reconstitution historique traditionnelle.

Pour tout de même saisir son propos, sans le secours d'un fil narratif cohérent, le film joue sur des personnages symboliques opposés et des montages alternés de séquences ou de plans.

Côté oppresseurs, les deux chefs Français sont présentés comme des personnages extravagants, et traités sur le mode de la dérision, avec un Bonaparte joué par un

Chéreau halluciné, et un Cafarelli incarné par un Michel Piccoli à jambe de bois, constamment au bord de la crise de nerfs, et qui découvre l'homosexualité dans la confusion. Il faudrait voir le fragment où Bonaparte se mêle aux démonstrations des derviches, mais où, préoccupé par les ordres qu'il donne en même temps, il oublie de s'arrêter avec le son des tambourins et continue tout seul, avant de prononcer ce jugement idiot: „Un état d'une incomparable sérénité"! Notons au passage les réactions hostiles que manifesta le public français devant la représentation d'un Bonaparte franchissant les limites du grotesque: on n'aime pas ridiculiser ses grands hommes, fussent-ils des ogres! L'ambiguïté et les prétentions des conquérants sont également soulignées lors d'une séquence chez les Français d'Egypte. Les commerçants locaux, qui n'ont pas encore adopté le nouveau style républicain et se comportent en singes de cour, reçoivent le commandant en chef; le problème, c'est qu'il y en a deux, qui se retrouvent face à face à la réception, tandis que la Marseillaise en bégaie. L'un porte le costume et le tricorne à plumet, mais c'est un jeune Egyptien que Cafarelli a ainsi déguisé, tandis que le second, le vrai, arrive enturbanné et furieux, manifestant ce qu'on pourrait appeler le „syndrome de Lawrence d'Arabie". On peut lire dans cette scène la tentation identificatoire qu'éprouvent les envahisseurs autant que les envahis.

Le plus important me paraît la mise en évidence à travers les deux personnages de deux des figures complémentaires du rêve colonial: la soif de pouvoir, théâtralement mise en scène par le Bonaparte-Chéreau, qui se soucie surtout de sa „gloire" et répète constamment ses discours pour la postérité; le désir maladroit de compréhension et de progrès du Cafarelli-Piccoli, à la fois général valeureux, savant désireux d'installer des moulins à vent plutôt que des fortifications, et personnage passionné qui s'éprend de l'Egypte. Il rêve d'instaurer un échange entre une culture et une autre, mais cet échange ne peut qu'être perverti, puisque l'envahisseur se place, au mieux, en position de père venu imposer une „éducation".

Côté égyptien, il y a un foisonnement de personnages beaucoup plus „naturels": les plus importants d'entre eux figurent „le peuple", autour des principaux membres de la famille centrale.

Le père et la mère, couple de travailleurs, correspondent à la majorité silencieuse, manipulée et écartelée par les forces en conflit. Leur famille sera détruite dans l'affaire; poussé au départ vers le Caire par le fils aîné, acceptant de faire du pain pour les occupants comme pour les gens du quartier, l'homme perdra son rôle de modèle paternel, et la mère, privée en un même jour de ses trois fils – l'un est mort l'autre emprisonné, le troisième quitte la famille -, devient une figure de deuil.

Ces trois fils justement sont la chair même de l'Egypte. L'aîné, Bakrh, le croyant, représente la pérennité de la tradition, avec sa jeune femme chrétienne qui met au monde un fils; il participe courageusement à la résistance contre l'envahisseur, dont

l'épicentre est la mosquée (deux des moments les plus frappants: quand les Cairetes veulent arrêter la flotte avec une chaîne tendue à travers le Nil; quand ils organisent une émeute armés de simples bâtons). Il disparaît temporairement, puisqu'il est emprisonné, au milieu des cheiks qui ont fomenté la révolte et dont certains sont fusillés; figure de la victime de la répression mais aussi de l'inefficacité des positions traditionnelles, il est pourtant le seul qui ait assuré sa descendance, donc la permanence. Par opposition, le plus jeune, Yehia, est l'image même de l'innocence, comme le rappelle au moment de sa mort et de son enterrement des plans de colombes. Mais l'innocence est devenue impossible et Yehia meurt, littéralement effacé par un jeu de surimpressions entre les explosions de fusées de feux d'artifice qu'il a maladroitement provoquées, tandis que, métaphoriquement, ne reste de lui que son sang qui tache les tracts qu'il devait distribuer.

Le second fils, Ali, qui a appris le français auprès des commerçants d'Alexandrie parle souvent en... alexandrins, cite Corneille et Racine et invente de merveilleux poèmes, est la figure majeure du film et, évidemment, le héraut de Chahine, avec son ouverture sur le nouveau qui n'exclut pas l'amour pour l'Égypte. C'est lui qui ouvre et termine le film, en un gros plan sur fond de désert, après une dernière entrevue avec Cafarelli, qu'il admire et qui est devenu la figure du père symbolique. Fasciné par le progrès (il travaille à l'imprimerie de campagne), séduit par le modèle révolutionnaire (il riposte aux reproches de Cafarelli par le „liberté, égalité, fraternité” des républicains) car celui-ci représente l'apport occidental positif, celui du progrès technique comme celui de la conscience politique, le jeune homme n'en participe pas moins à la lutte contre l'envahisseur, mais il est ressenti par la masse comme un „collaborateur”.

Bien entendu, tout n'est pas si simple en Égypte: le pouvoir n'est pas que du côté des Français, et se juxtaposant aux figures du peuple, dont bien des personnages secondaires suggèrent la complexe diversité, il y a aussi des figures du pouvoir local. Les Mamelouks pillards et dont l'inefficacité n'égale que la bravoure (voir leur charge lors de la première rencontre avec les Français); le gouverneur bellâtre bavard, intéressé et prêt à négocier, et surtout le cadî Barthélémy, semi-bandit (il est représenté comme un pirate de bande dessinée), collaborateur (il porte même à un moment une cocarde bleu-blanc-rouge) et méprisé pour cela de part et d'autre traître enfin (il a enlevé tous les fusils qui auraient pu aider l'insurrection contre les Français et c'est lui qui a tendu un piège à Bakrb au moment où celui-ci est arrêté). Si une chose est claire, c'est qu'il risque fort d'y avoir entente entre les uns et les autres, malgré leur division, entre les Turcs, les notables locaux et les Français, sur le dos du peuple qui doit fournir aux réquisitions des uns et des autres. L'opposition entre peuple et pouvoirs en Égypte même se greffe sur les oppositions internes dans le peuple égyptien, et sur celle entre ce peuple et l'occupant.

Ce réseau d'oppositions, ici amplifié à outrance, est cependant bien marqué par des effets d'alternance dans le montage, qui permet de rendre compte des contradictions internes dans les différents camps, à tel point d'ailleurs que le spectateur a du mal à s'y repérer.

Il n'est pas aisé de choisir un extrait dans un film dont la structure joue essentiellement sur la dissémination, les ruptures entre temps faibles et morceaux de bravoure, eux-mêmes fort nombreux. J'ai pris dans le dernier quart du film une dizaine de minutes qui permettent tout de même de saisir le fonctionnement du mode d'expression, et l'essentiel du propos sur la complexité des relations interculturelles. Il s'agit du moment de la disparition de Yehia et de l'éclatement de la famille, c'est à dire de l'Égypte, pour la plus grande douleur de Cafarelli, c'est à dire du „colonisateur” fasciné par la culture de l'Autre (on pourrait réduire cette douleur au fait qu'il est tombé amoureux de Yehia, mais ce point ne me semble ici que secondaire). Les épisodes qui se succèdent montrent d'abord le travail de séduction entrepris par les Français, avec le lâcher de ballon, puis l'impossibilité de l'innocence avec la mort de Yehia, enfin ses funérailles qui marquent la dispersion de la famille, et les incertitudes douloureuses de Cafarelli.

Ces quelques minutes sont tout à fait caractéristiques de la manière dont le film fait percevoir la complexité des choses, à travers un système de montage heurté, rapide et jouant davantage sur les parallélismes et les oppositions que sur les continuités. Je ne peux pas tout commenter, mais soulignons au moins ce que représente le ballon: à la fois une expérience scientifique qui échoue, comme le regrette Monge, et un fantasme monté en spectacle, perçu comme un espoir qui se déchire (regard et commentaire de la mère) et comme un leurre („c'est pas avec ça qu'on rentrera en France” disent les soldats de Bonaparte). Autre trait marqué: les Français ont apporté le discours de la liberté (égalité, fraternité, ironise Ali face à Cafarelli), mais pour l'imposer d'autorité (le „tu es libre” du général au jeune homme) sans pouvoir l'assumer eux-mêmes (autre „tu es libre” du soldat français à celui qui voudrait prier, tandis qu'en voix off c'est une ritournelle de l'Ancien Régime qui commente ironiquement avec „Si le roi savait ça, Isabelle...”). Cette liberté est un espoir et un leurre, comme est un espoir et un leurre le progrès technique qui permet de fabriquer les tracts que devrait distribuer Yehia (et qui ont été rédigés par Ali et composés à l'imprimerie de l'armée) ou de faire des feux d'artifice. Apporter la liberté et le progrès, c'est bien; mais vouloir éblouir plutôt qu'éduquer („quand les Français ont un problème, ils offrent un feu d'artifice”), c'est destructeur: c'est justement quand Yehia distribue les tracts qu'il découvre la malle au trésor, remplie des fusées ludiques qui le tuent. Enfin quelques mots des derniers plans au cimetière, qui opposent face à face, de part et d'autre de la tombe de Yehia, la figure de l'Égypte, la terre-mère (la mère de Yehia), et celle d'un

envahisseur devenu père fantasmatique (Cafarelli, dont la présence est soulignée par l'intrusion de la musique off).

J'ai l'air d'inventer, en interprétant aussi brutalement un fragment aussi court; en fait, un commentaire est toujours donné quelque part dans le film lui-même, qui permet la lecture des épisodes et leur mise en perspective dans un propos plus général; ici ce sera, quelques plans plus loin, en voix off, une phrase d'une lettre adressée par Cafarelli à Ali „Pas une intention qui ne fut édifiante, pas un résultat qui ne fut désastreux”. Résumé rapide du plus utopique des rêves de colonisation.

L'intérêt de ce film n'est donc pas de proposer une analyse fondée sur la „description exacte” d'une situation donnée (et qui serait celle de la réaction des Egyptiens devant l'expédition française de 1798), servant de cadre à une histoire privée partiellement inventée, mais de suggérer, par un spectacle qui fonctionne sur le mode symbolique, l'image que peuvent avoir de l'Histoire ses propres acteurs. La technique d'exposé, si elle perturbe considérablement notre désir de compréhension rationnelle, nous fait sentir, directement, les contradictions à l'oeuvre dans la réalité du monde et la perception qu'on a de celle-ci; un chaos dont les incohérences sont plus visibles que les logiques profondes, même si ces dernières existent. Le film propose ainsi une conception de l'Histoire en miettes, irreprésentable, et dont la rationalité ne peut être reconstruite qu'après coup, et en fonction de choix idéologiquement effectués. Interrogation contemporaine, témoignage sur la conscience malheureuse de certains groupes sociaux, il concerne évidemment aussi bien l'Orient de la fin du XX^e siècle que celui du XVIII^e.

L'efficacité des images provient de ce qu'elles font surgir directement, par un choc visuel et auditif qui suggère simultanément toutes les données contradictoires constitutives du rêve comme des réalités de l'impérialisme sans refuser la possibilité de les rationaliser et peut-être donc de les maîtriser: après tout c'est sur une calme conversation, et sur le visage limpide et plein d'espoir d'Ali que se clôt le film.

De Hollywood à Tamanrassct

Mais comme la montgolfière, les tracts et le feux d'artifice, l'image elle même est un piège: si elle peut, même chez Chahine, déclencher le mécanisme de réflexion, faisant du cinéma moderne un nouveau mode de pensée, un „progrès” ou un des agents du progrès de la pensée, elle risque aussi de fonctionner exclusivement comme leurre. C'est ce que pointe le film de Zemmouri à travers une caricature des habitants de Boufarik saisis, via les antennes paraboliques, par les séries télévisées américaines. Beaucoup plus court, plus simple, moins riche que l'oeuvre de Chahine, ce film n'autorise pas des perspectives de réflexion aussi ouvertes

qu'Adieu Bonaparte, mais il a l'avantage d'être moins hermétique pour les spectateurs qui ne font pas de la sortie au cinéma une séance d'ascèse intellectuelle.

Ce qui est le plus visiblement agressif, c'est son thème central, à savoir la déculturation produite par les standards proposés par l'audiovisuel, et l'effet critique liée au comique provoqué par la parodie des séries caricaturées. Le propos est en partie politique, comme en témoigne le titre, où l'allusion marque le déplacement du centre d'influence impérialiste, de Dunkerque gaullien au Hollywood contemporain mais il est surtout culturel.

On pourrait parler à propos de De Hollywood à Tamanrasset d'un polar burlesque: le film nous montre parallèlement les méfaits d'un criminel et de ses mercenaires, l'enquête de la police et celle qu'un groupe de privés mène pour son propre compte, et il fonctionne comme un policier de série aussi bien dans l'organisation du récit que dans l'argument. L'absurdité tient au contraste entre les „effets de réel” (dans les lieux et les conditions sociales des personnages) et les „effets d'imaginaire” produits par la consommation abusive des images audiovisuelles (avec les motivations et les comportements des personnages d'une micro-société intoxiquée). L'histoire tourne autour de Jebraoui Rabab, marchand de fruits et légumes qui injecte consciencieusement de l'eau dans ses poivrons, et stipendie des „durs” pour couper une mèche de cheveux à la femme qu'il convoite: il en a en effet besoin pour la donner au sorcier qui doit lui préparer un filtre aphrodisiaque imparable. On se trouve donc dans les lieux „ordinaires” d'une Algérie pauvre et poussiéreuse, où la débrouillardise poussée jusqu'à la filouterie s'associe à l'ironie moqueuse pour rendre supportables les difficultés. Mais où se marquent aussi les diversités culturelles (importance de l'islam, symbolisée par une famille d'intégristes, désir de modémité, qui s'exprime à travers le discours du commissaire et se manifeste par la folie collective des antennes paraboliques, rêve d'une culture arabe qu'entretient un amateur de films égyptiens), qui pourraient être conciliables. Les personnages, en revanche, deviennent des figurines drolatiques, échappés de mille et cent bandes dessinées, séries télévisées américaines et mélodrames égyptiens, mêli-mêlés. Avec les moyens du bord, améliorés par un invraisemblable commerce de fripes (les culottes de Madonna sont à vendre au marché!), le méchant se déguise en JR et sa femme obèse en Sue Elen, les durs en Green Eagle, Clint Eastwood ou Rambo, les privés en Kojak, Colombo ou Baretta. Pour le plus grand plaisir des vieillards – Muppets Show qui ricanent, à l'indignation des intégristes – Dalton, malgré l'étonnement de l'amateur de cinéma égyptien qui capte les bonnes ondes grâce à son couscoussier (pour regarder 37 fois le même film auquel il finit par s'identifier), et en dépit des sermons du commissaire mi-Sherlock – mi-Maigret. Le ton d'ensemble peut être donné par la scène du Saïd Burger, où tout le monde se

retrouve pour manger des „haricots mexicains”, et où le commissaire se rend pour essayer de comprendre ce qui se passe.

Le propos ni l'effet de caricature cependant ne suffisent évidemment pas à rendre ce film efficacement critique: dès qu'on est un peu amateurs de productions populaires (polars, aventures, fantastiques et autres péplums), on sait que l'auto-parodie est un des principes du genre même. Surtout la dénonciation n'est pas sans ambiguïté: une analyse du film montrerait que Zemmouri reprend les mêmes méthodes: schématisation des situations et des caractères, ruptures brutales de montage ou d'éclairage qui produisent des effets-choc, déséquilibres visibles entre d'assez longues scènes de dialogues tournés à l'économie, avec des cadrages assez pauvres (comme celle du Saïd Burger), et les séquences d'extérieur (notamment de poursuite) montées en alternance, plans pris à l'intérieur d'une voiture chers aux films noirs, grossièrement systématique du propos dû aux effets de répétition, etc. Dans la mesure où il joue sur la reconduction, au niveau formel, des séries populaires dont il dénonce les effets, le film risque d'en accentuer l'impact, d'autant qu'on ne peut vraiment le goûter que si l'on connaît ses références. S'il critique effectivement la manière dont l'image produit le leurre, il entre lui-même dans le système, exactement comme la police locale, victime du processus que dénonce le commissaire: celui-ci fait apposer des affiches sorties tout droit d'un western (Wanted Zappata), puis, une fois qu'il a coiffé le stetson confisqué à JR, il finit par enjambrer sa portière comme un shériff habitué aux poursuites à cheval. Vive donc les antennes paraboliques!

Deux observations pour terminer, et revenir aux propositions un peu abstraites du début de ce texte, en les appuyant sur les observations développées à propos des films.

La première concerne le rôle de l'audiovisuel dans le déséquilibre de l'échange interculturel. S'il peut, comme le suggère Chahine, permettre le développement de véritables échanges, au lieu de déboucher sur l'imitation caricaturale à la fois ridiculisée et assumée par Zemmouri, il est fort probable que son despotisme est un des moyens d'influence les plus efficaces, parce que désiré, des modèles occidentaux de perception du monde, désormais de plus en plus imposés par les standards américains. C'est que, même si le contenu des images et des fictions est contestée, la forme des films trahit le poids des influences qu'ils dénoncent. La technique de l'audiovisuel en est en effet tributaire de l'Occident pour différentes raisons qui furent à l'origine chrono-politiques: en particulier pour les pays ex-colonisés, puisque les développements du cinéma se sont fait dans la période correspondant à celui de l'expansion coloniale, et qu'ils représentent une des formes de l'invasion culturelle.

Les films sont d'ailleurs produits par des réalisateurs formés la plupart du temps à l'occidentale; Chahine en est l'exemple le plus évident, puisqu'il a fait ses études

au Victoria College d'Alexandrie et que, comme il le montre si bien dans *Le sixième jour* ou dans *Alexandrie pourquoi?*, il a été fasciné par les films américains au point de ne rêver que d'aller apprendre le cinéma à Hollywood (il partit d'ailleurs à Pasadena Play House, près de Los Angeles). Apparemment d'ailleurs, ce modèle dominant est assez intégré pour que ce soit sa mise en cause qui paraisse comme entachée d'occidentalisme. En effet, si ce sont en réalité les positions socio-politiques de Chahine qu'on ne lui pardonne pas, il est significatif qu'on lui reprocha son „occidentalisme” surtout lorsqu'il privilégia l'usage d'une écriture filmique jouant les transformations formelles (montage rapide, récits parallèles, cadrages complexes) et qu'on retrouve dans tous les „nouveaux cinémas” européens. Que Zemmouri soit plus autodidacte dans le domaine du cinéma n'empêche pas l'influence occidentale, qui passe ici par la cinéphilie. On pourrait donc considérer l'audiovisuel comme une des formes de néo-impérialisme des plus insidieuses sans doute parce que la mieux acceptée, et les plus complexes, dans la mesure où elle intègre, à travers l'assimilation de formes de représentation apparemment neutres, tout un bagage idéologique.

La deuxième observation concerne la fonction du film dans l'évolution historique et pour le travail de l'historien. Qu'on les considère comme des témoins ou comme des agents, il est clair que l'un comme l'autre des deux films dont j'ai parlé ne fonctionnent que dans le régime du fantasme, et non dans celui du réel. Soit, dans le cas du film de Chahine, parce qu'il recompose l'histoire en l'entremêlant à de la fiction (les impedimenta scientifiques des expéditions de Bonaparte empêtrés dans les histoires d'amour de Cafarelli, Ali et Yehia) – et en la représentant sur un mode théâtral (Chéreau dans le rôle de Bonaparte). Soit, dans le cas du film de Zemmouri que le grossissement parodique n'impose un effet d'absurde déréalisant: bien sur l'intégrisme c'est tout autre chose que des frères barbus imitant les Dalton et accroupis pour prier de manière à pouvoir continuer à regarder Dallas entre leurs jambes!

Si ces images représentent, cependant, des sources de premier ordre, c'est parce qu'elles permettent de mieux comprendre un certain nombre de choses qu'on ne peut pas exprimer clairement. Indice de „non-dit”, „révélateur” permettant une „contre-analyse de la société”, disait Ferro: en fait, de nos jours, il faut nuancer cette affirmation. A la différence de l'époque de la révolution russe dont traitait Ferro, ou même de celle plus récente de la deuxième guerre mondiale, la situation a bien changé, et l'analyse de l'image, de ses potentialités et de ses dangers, est devenue une pratique courante. Dans le cas de nos deux films, le propos est assez clair pour ne pas imposer une exégèse subtile, et pour éventuellement susciter la censure. Le film de Zemmouri a eu bien du mal à être terminé (il y manque d'ailleurs des éléments qui furent tournés, mais les bobines ont été volées) pour

être finalement interdit en Algérie, et celui de Chahine apparaît comme moins dangereux parce que beaucoup trop intellectuel et donc réservé à un public restreint, il ne faut pas oublier les malheurs de son auteur, pour d'autres réalisations.

Si l'un et l'autre films mettent en évidence de manière très différente, le fait que les influences occidentales dans les pays du sud de la Méditerranée (ce pourrait être ailleurs) passent à travers de différents genres d'invasions (de celle des soldats de Bonaparte à celle des antennes paraboliques) ils marquent surtout qu'elles apportent *à la fois* une agression militaire ou pacifique, et une ouverture positive où négative. A travers la mise en scène des ambitions culturelles occidentales ils suggèrent l'ambiguïté des relations qui se sont tissées entre les deux rives de la Méditerranée, en permettant de sentir, en même temps que la décadence de l'image que l'Occident exporte vers un monde qu'il croit dominer, à quel point l'envahisseur culturel est l'objet d'un sentiment ambivalent de fascination-détestation, un modèle à „dévorer” (assimiler-détruire). Le cinéma nous aide à appréhender, plus directement et de manière plus sensible que beaucoup de discours ou de notes officielles ou secrètes, l'inextricable enchevêtrement des contradictions internes et des luttes pour l'identité culturelle et l'indépendance politique.