

DOSSIER THÉMATIQUE :

Formes narratives et co-production dans les cinémas des pays arabes

LES CO-PRODUCTIONS ALGÉRIENNES AVEC L'EUROPE : STANDARDISATION OU RÉSISTANCE ?

Salima Tenfiche

Université de Paris

ABSTRACT | Après plus de vingt ans de silence, le cinéma algérien refait surface sur la scène internationale depuis une dizaine d'années, à travers des co-productions avec l'étranger et notamment avec l'Europe. Le recours aux financements étrangers et l'adoubement de ces films par les instances de légitimation du Nord que constituent les commissions de lecture autant que les festivals internationaux les plus prestigieux, posent la question de l'assujettissement de ces cinéastes à l'hégémonie culturelle européenne. Or si certains cinéastes et producteurs algériens se tournent vers les guichets étrangers c'est avant tout pour s'affranchir de la tutelle de l'État et de la censure dans leur propre pays. Loin de se trouver dans une position de subalternes unilatéralement soumis aux représentations stéréotypées et aux attentes supposées du public européen, ces cinéastes proposent au contraire dans leurs films des images plurielles de la société algérienne, ancrées dans le temps présent et qui tranchent avec le discours officiel porté par des épopées de glorification nationale tournées vers le passé. Ces co-productions qui débordent le cadre national algérien relèvent ainsi davantage de stratégies de résistance de cinéastes indépendants que d'une aliénation post-coloniale aux valeurs de l'ex-métropole.

MOTS-CLÉS | Cinéma algérien – Co-productions – Aliénation – Dépendance financière – Circulation internationale – Festivals internationaux – Hégémonie culturelle – Instances de légitimation – Cinéma transnational – *Post-colonial studies* – Rapports Nord-Sud.

ABSTRACT | After more than twenty years of silence, Algerian cinema has resurfaced on the international scene for ten years, through co-productions with foreign countries and especially Europe. The use of foreign funding and the recognition of these films by the legitimating institutions of the North, that are reading committees and prestigious international festivals, raise the question of the subjugation of these filmmakers to European cultural hegemony. However, if some Algerian filmmakers and producers appeal to foreign funds, it is above all to free themselves from the supervision of the State and from censorship in their own country. These filmmakers are far from being in a position of subalterns unilaterally subject to stereotypical representations and the European public's supposed expectations. On the contrary, they offer in their films plural images of the Algerian society, anchored in the present time and which contrast with the official discourse carried by epic films of national glorification turned towards the past. These co-productions that go beyond the Algerian national framework are more a result of resistance strategies by independent filmmakers than a result of a post-colonial alienation to the values of the former metropole.

KEYWORDS | Algerian cinema – Co-productions – Alienation – International film festivals – Cultural hegemony – Legitimizing institutions – Transnational studies – Post-colonial studies.

Après plus de vingt ans de silence, le cinéma algérien refait surface sur la scène internationale depuis une dizaine d'années. Portés par une nouvelle génération de réalisateurs et de producteurs algériens, des films co-produits avec l'Europe sont sélectionnés dans les festivals de cinéma les plus prestigieux du monde. C'est le cas des films de Tariq Tegua : *Rome plutôt que vous* (2007, France/Allemagne/Algérie) à la Mostra de Venise ; *Inland* (2008, Algérie/France), prix FIPRESCI à la Mostra de Venise ; et *Révolution Zendj* (2013, Algérie/France), Grand Prix du Festival de Belfort. En 2015, le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (Paris) a d'ailleurs consacré une rétrospective au réalisateur Tariq Tegua. La même année, le film *Contre-pouvoirs* (Malek Bensmaïl, 2015, France/Algérie) a été sélectionné hors compétition au festival de Locarno. Les documentaires *Dans ma tête un rond point* (Hassen Ferhani, 2015, France/Algérie) et *Atlal* (Djamel Kerkar, 2016, France/Algérie) ont remporté, l'un après l'autre, le Prix Premier du FID Marseille. Le long métrage de fiction *En attendant les hirondelles* (Karim Moussaoui, 2017, France/Allemagne/Algérie) a été retenu dans la sélection Un certain regard du Festival de Cannes. Le film *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017, France/Belgique) a obtenu trois récompenses à la Mostra de Venise. En 2019, deux co-productions algériennes étaient présentes au Festival de Cannes : *Papicha* (Mounia Meddour, 2019, France/Algérie/Belgique), sélectionné par la section Un certain regard et *Abou Leïla* (Amine Sidi Boumediene, 2019, France/Algérie) présent à la Semaine de la Critique. Quant au documentaire *143 rue du désert* (Hassen Ferhani, 2019, Algérie/France), il vient de remporter le Prix du Meilleur réalisateur émergent dans la section *Cineasti del Presente* du Festival de Locarno.

Ces films, documentaires ou drames sociaux, ancrés dans le temps présent et proposant des représentations plurielles de la société algérienne contemporaine qui tranchent avec l'image officielle d'une Algérie figée dans le passé révolutionnaire, font tous état, selon des formes diverses, de réalités sociales peu glorieuses (chômage de masse, émigration clandestine, conservatisme religieux, absence de libertés individuelles et démocratiques, poids des traditions, corruption, bureaucratie, défaillances de la justice). Faut-il considérer pour autant que ces co-productions répondent ainsi aux attentes des producteurs et des publics européens ? En quoi la dimension critique sociale et politique de ces œuvres relève-t-elle d'une aliénation aux attentes des producteurs et des publics européens, plutôt que d'une résistance à la tutelle et au contrôle du régime autoritaire algérien ?

Loin de nier l'asymétrie des rapports entre « petites et grandes nations du cinéma » (Hjort et Petrie, 2007), notre article tentera néanmoins de s'écarter d'un discours binaire qui situe les cinéastes et producteurs algériens dans une position de subalternes unilatéralement assujettis aux représentations stéréotypées des membres des commissions de lecture européennes, afin d'étudier en quoi ces co-productions qui débordent le cadre national relèvent davantage de stratégies de résistance pour échapper au contrôle et à la censure de l'État algérien.

Un fonds national dédié à la production : garantie d'indépendance ? Le contre-modèle algérien

Le cas algérien contredit l'idée selon laquelle l'existence d'un fonds national dédié à la production réglerait à lui seul le problème de la dépendance financière à l'Europe. En effet, en Algérie, il existe bien un fonds dédié à la production et à la distribution cinématographiques, le Fonds de développement de l'art, de la technique et de l'industrie cinématographique (FDATIC), créé en 1969 et placé sous la tutelle du ministère de la Culture.

Après une période de gel du budget de la Culture durant la guerre civile (1991-2002), le retour à la paix autant que l'augmentation du prix du baril de pétrole ont permis à l'État algérien de renflouer les caisses du FDATIC à partir de 2003. De 2005 à 2015, le budget de la Culture a ainsi été multiplié par dix. Selon Ammar Kessab du Groupe de travail sur la politique culturelle en Algérie (GTPCA), en 2015 « le budget de la Culture a atteint le niveau historique de 437 millions de dollars [397 millions d'euros] en Algérie, soit trois fois le budget de la Culture de l'Égypte, quatre fois celui de la Tunisie, ou encore six fois celui du Maroc ».

Selon les services du ministère de la Culture que nous avons interrogés lors d'une enquête de terrain à Alger en février 2018, le FDATIC aurait attribué 850 millions de dinars algériens (DA), soit environ 6,5 millions d'euros, à la production cinématographique en 2017 selon la règle suivante² :

- De 50 à 60 millions DA (soit 400 000 à 480 000 €) pour les longs-métrages de fiction
- De 10 à 25 millions DA (soit 80 000 à 200 000 €) pour les documentaires
- De 5 à 10 millions DA (soit 40 000 à 80 000 €) pour les courts-métrages

Ainsi, à en croire les agents du ministère de la Culture algérien interrogés, un important dispositif de financement du cinéma est mis en place dans le pays.

Depuis la fin de la « décennie noire³ », l'État algérien s'est en effet ressaisi du cinéma comme d'un instrument de propagande et a réinvesti l'histoire du pays en remettant à l'honneur la résistance au colonialisme, à travers des *biopics* dédiés à la vie et aux exploits de grandes figures de l'histoire algérienne. Si les films *Arezki l'Indigène* (Djamel Bendeddouche, 2007) et *Fadhma N'Soumer* (Belkacem Hadjadj, 2013) rendent hommage à deux figures de la résistance à la conquête française du XIX^e siècle, toutes les autres productions étatiques s'attachent à des héros de

1- Abdou Semmar, « Entretien avec Ammar Kessab », *Algérie Focus*, 8 juin 2016. Toutefois suite à la chute du prix du baril de pétrole en 2016, le budget de la Culture n'a fait que décroître. En 2018, il était de 15,27 milliards de dinars (115 millions d'euros), trois fois moins qu'en 2015.

2- Nous avons obtenu ces chiffres auprès d'un agent de la direction du développement et de la promotion des arts (DDPA) du Ministère de la culture algérien, lors de notre enquête de terrain à Alger en février 2018. Ces chiffres sont à prendre avec précaution compte tenu de l'absence de transparence de la bureaucratie algérienne et des conditions dans lesquelles nous avons recueilli ces informations, concédées à l'oral (aucun document écrit ne nous a été fourni) entre deux portes par un agent qui souhaite rester anonyme.

3- Expression consacrée pour désigner la guerre civile algérienne (1991-2002).

la Révolution algérienne. *Mostefa Ben Boulaïd* (Ahmed Rachedi, 2009) célèbre la mémoire de l'un des fondateurs du Front de libération nationale (FLN)⁴. *Zabana !* (Saïd Ould-Khelifa, 2012) rend hommage au premier indépendantiste algérien guillotiné par la France. *Krim Belkacem* (Ahmed Rachedi, 2012) est consacré à l'un des chefs historiques du FLN durant la guerre. *Lotfi* (Ahmed Rachedi, 2014) rappelle le sacrifice du jeune colonel de l'Armée de libération nationale, Benali Boudghène dit Lotfi. Quant au film *Opération Maillot* (Okacha Touita, 2015), il revient sur l'engagement anti-colonialiste du jeune déserteur pied-noir Henri Maillot, militant du Parti communiste algérien.

Le ministère de la Culture et le ministère des *Moudjahidine*⁵ consacrent chaque année des millions d'euros à la production de ces *biopics*. Les aides financières du FDATIC pour ces films de propagande produits à l'occasion de grandes manifestations de commémoration nationale peuvent aller jusqu'à 200 millions de dinars (soit environ 1,5 million d'euros). Le film *Zabana !* (Saïd Ould Khelifa, 2012) aurait ainsi reçu 150 millions de dinars (environ 1,2 million d'euros) de la part du ministère de la Culture, sans parler du financement complémentaire apporté par le ministère des *Moudjahidine*, chiffre que nous n'avons pas réussi à obtenir.

Cependant, tous les scénarios ne jouissent pas du même soutien de la part de l'État. Les cinéastes qui refusent de se plier à la ligne officielle de la glorification nationale ne bénéficient qu'à la marge, sinon pas du tout, du soutien du FDATIC. Le recours à la co-production et aux financements étrangers relève en effet d'un facteur idéologique davantage que d'un facteur strictement financier. Parmi les producteurs et les réalisateurs que nous avons rencontrés (Tariq Teguaï, Malek Bensmaïl, Karim Moussaoui, Hassen Ferhani, Djamel Kerkar, Sofia Djama, Amine Sidi Boumediene) et dont les films (cités en introduction) circulent dans les festivals internationaux, tous se sont dits « contraints » de se tourner vers l'étranger. Les uns rapportent qu'ils n'ont jamais eu de réponse à leur demande de financement de la part du FDATIC. D'autres expliquent que s'ils ont bien obtenu un accord de principe, l'aide financière ne leur a jamais été versée, ou beaucoup plus tard, une fois le film terminé et sorti à l'étranger. Et si certains reconnaissent avoir obtenu une aide du FDATIC, ils avancent que les sommes versées étaient bien inférieures aux besoins du film et aux chiffres annoncés officiellement.

Le recours aux financements étrangers par les cinéastes algériens n'est donc pas dû à un manque de ressources de l'État mais relève d'une stratégie de certains cinéastes pour échapper à la mainmise de l'État sur le cinéma autant qu'à la censure.

4- Le Front de libération national est le parti nationaliste indépendantiste algérien, vainqueur de la Guerre d'indépendance contre la France (1954-1962).

5- Contrairement au ministère français des Anciens combattants, il s'agit ici d'un ministère des « Combattants », très influent dans la société algérienne et dans la vie culturelle du pays.

Échapper à la censure

Depuis 2011, on assiste à un renforcement de la censure en Algérie, puisque la promulgation de la loi de février 2011 relative à la cinématographie établit que :

« Sont interdits le financement, la production et l'exploitation de toute production cinématographique portant atteinte aux religions ou à la guerre de libération nationale, ses symboles et son histoire ou glorifiant le colonialisme ou portant atteinte à l'ordre public ou à l'unité nationale ou incitant à la haine, à la violence et au racisme⁶. » (art. 5)

« La production des films relatifs à la guerre de libération nationale et à ses symboles est soumise à l'approbation préalable du Gouvernement⁷. » (art. 6)

Quant au chapitre 5 de cette même loi, il prévoit un tel arsenal de dispositions pénales de sanctions qu'il fait dire à Hachemi Zertal, un distributeur algérien, que « dans la législation algérienne, le trafiquant de drogue est mieux loti que le distributeur de films⁸ ». La loi de février 2011 prévoit, en outre, que les membres des deux instances censées pourtant être autonomes, le « comité de lecture⁹ » chargé de sélectionner les scénarios qui recevront un financement public du FDATIC et « la commission de visionnage des films¹⁰ » chargée d'attribuer les visas d'exploitation, soient nommés par le ministre de la Culture.

Or les films des réalisateurs qui se tournent vers l'étranger ne sont ni du goût du comité de lecture ni de celui de la commission de visionnage. Ainsi plusieurs co-productions n'ont pas reçu le visa d'exploitation ou ont été interdites de diffusion. Dans certains cas, même la diffusion ponctuelle non commerciale lors des festivals du pays leur a été refusée. *Contre-pouvoirs* (Malek Bensmail, 2015), un documentaire sur la rédaction du journal francophone *El Watan*, premier quotidien d'opposition du pays, n'a pas obtenu de visa d'exploitation. *Vote off* (Fayçal Hammoum, 2016), un documentaire sur les élections présidentielles de 2014, a été interdit de diffusion en festival pour « atteinte aux symboles de l'État et de sa Souveraineté¹¹ ». Il en est allé de même pour le documentaire *Fragments de rêves* (Bahia Bencheikh, 2018), qui donne la parole à des militants et des opposants

6- Loi n°11-03 du 28 février 2011 relative à la cinématographie : article 5 (source : Journal officiel de la République algérienne démocratique et populaire, site du Secrétariat général du Gouvernement : <https://www.joradp.dz/HFR/Index.htm>).

7- Loi n°11-03 du 28 février 2011 relative à la cinématographie : article 6 (source : Journal officiel de la République algérienne démocratique et populaire, site du Secrétariat général du Gouvernement : <https://www.joradp.dz/HFR/Index.htm>).

8- Entretien avec Hachemi Zertal, Paris, avril 2018.

9- Décret exécutif n°12-91 du 28 février 2012 fixant les modalités d'attribution de l'aide publique à la cinématographie et déterminant les modalités de création, la composition, l'organisation, le fonctionnement et le renouvellement du comité de lecture et d'aide à la cinématographie (source : Journal officiel de la République algérienne démocratique et populaire, site du Secrétariat général du Gouvernement : <https://www.joradp.dz/HFR/Index.htm>).

10- Décret exécutif n°13-277 du 29 juillet 2013 fixant la composition, les missions et le fonctionnement de la commission de visionnage des films.

11- Rédaction, *HuffPostAlgérie*, 7 septembre 2016.

politiques au régime de Bouteflika, lors des Rencontres de Béjaïa de 2018. Si dans le cadre du *Hirak*, le soulèvement populaire en cours en Algérie depuis le 22 février 2019, ces trois films ont pu être projetés, la projection de *Fragments de rêves* prévue à Constantine en septembre 2019 a de nouveau été interdite par les autorités algériennes. Il faut par ailleurs souligner que la censure peut également s'abattre sur des films étatiques. Bachir Derrais, réalisateur du biopic *Larbi Ben M'hidi* (2018) a ainsi été sommé de retourner les scènes qui ne convenaient pas à la vision historique de la commission de visionnage du ministère des *Moudjahidine*, qui avait pourtant validé et financé la réalisation du film.

Face à la censure et à la mauvaise gouvernance, certains cinéastes et producteurs évitent de déposer leur dossier auprès de la commission de visionnage par crainte de sanctions pénales et financières, telles que prévues par le chapitre 5 de la loi de février 2011. Ainsi pour le documentaire *Atlal* (Djamel Kerkar, 2016), dans lequel il est question de la guerre civile, le producteur Jaber Debzi a préféré ne pas déposer la demande de visa d'exploitation de peur d'être condamné pour « atteinte à l'ordre public ou à l'unité nationale¹² ». La lassitude et le dépit conduisent d'autres cinéastes à ne plus demander ni financement public, ni visa d'exploitation aux autorités algériennes. Pour son long-métrage *Les Bienheureux* (2017), la réalisatrice Sofia Djama a ainsi préféré se tourner exclusivement vers un financement étranger, auprès de la France et de la Belgique.

Comme Sofia Djama, les cinéastes et producteurs algériens non soutenus par l'État, voire censurés, n'ont ainsi d'autre alternative que de se tourner vers les guichets étrangers pour garantir la production de leurs films et en assurer la distribution en salles. Au Moyen Orient, cinéastes et producteurs algériens trouvent ainsi du soutien auprès du Doha Film Institute (Qatar), du SANAD-Fonds de développement du festival du film d'Abu Dhabi (Émirats arabes unis), du Screen Institute Beirut (Liban) et de l'Arab Fund for Arts and Culture (AFAC). En Europe, ces cinéastes se tournent vers le World Cinema Fund du Festival international de Berlin en coopération avec le Goethe Institute (Allemagne), le Fonds Hubert Bals du Festival international du film de Rotterdam (Pays-Bas), l'IDFA Bertha Fund (Pays-Bas), ou le Tax Shelter (Belgique). En France, ils bénéficient principalement des aides du CNC via le Fonds d'aide à l'innovation ou l'aide au Cinéma du Monde, mais également de la SCAM (Société civile des auteurs multimédias), du ministère de la Culture français (Fonds Sud cinéma et Centre national des arts plastiques) et du ministère des Affaires étrangères (Instituts français, aide à la mobilité de l'Ambassade de France), auxquelles s'ajoutent les aides régionales au financement du cinéma et les pré-achats par les chaînes de télévision (Arte, France télévisions, CinéCinéma/Ciné+ du groupe Canal+).

Le financement étranger est non seulement un moyen pour ces cinéastes de réaliser leurs films mais également la seule garantie que ceux-ci seront ensuite

12- Loi n°11-03 du 28 février 2011 relative à la cinématographie : article 5.

distribués au cinéma ou à la télévision, ce qui permet indirectement à ces films d'être vus en Algérie. En effet, compte tenu de la quasi absence de distribution et la rareté des salles en fonctionnement (une vingtaine à peine dans tout le pays), la réception de ces films par le public algérien dépend de leur diffusion sur les chaînes de télévision étrangères, que les Algériens reçoivent à travers les antennes paraboliques ou par Internet. Ce fut le cas des films *Mollement un samedi matin* (Sofia Djama, 2011), *Les Jours d'avant* (Karim Moussaoui, 2013) ou encore *Kindil el Bahr* (Damien Ounouri, 2016), qui, diffusés sur Arte, ont pu être vus en Algérie.

Ces films correspondent ainsi aux attentes des commissions étrangères, et en particulier européennes, qui leur attribuent ces aides, et aux goûts des programmeurs des festivals internationaux (Cannes, Venise, Berlin, Locarno, Toronto) qui les sélectionnent et les récompensent. Cependant faut-il pour autant parler d'une « aliénation » de ces cinéastes qui s'affranchissent du pouvoir algérien en recourant aux financements étrangers ?

Affranchissement de l'image officielle ou aliénation ?

L'adoubement par les instances hégémoniques européennes des réalisateurs algériens qui défendent un renouveau du cinéma dans leur pays divise la presse¹³. Les uns se réjouissent de l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes et parlent d'un « nouveau souffle », d'une « nouvelle garde » ou encore d'une « nouvelle vague ». D'autres au contraire regrettent, voire dénoncent, ces co-productions avec l'Europe qu'ils jugent destinées à un public français et européen, et non au public algérien. Comme on peut l'entendre en salles à la fin des projections, certains considèrent même que ces films qui portent une critique sociale donnent une « mauvaise image de l'Algérie »¹⁴. Les plus virulents vont jusqu'à parler d'un cinéma du *Hizb França* (parti de la France), c'est-à-dire d'un « cinéma de l'ennemi » soumis à l'impérialisme culturel occidental¹⁵. En tête de ces détracteurs, Salim Aggar, journaliste proche du pouvoir, nommé directeur du Centre algérien de la cinématographie (CAC)¹⁶ en décembre 2018 en dépit d'une forte mobilisation de la part des artistes du pays, multiplie les critiques contre ce cinéma transnational qu'il ne juge pas suffisamment « nationaliste » à son goût. Dans un article du 15 avril 2017 du quotidien francophone *L'Expression* où il signe sous le pseudonyme d'Amira Soltane, Salim Aggar déplore ainsi les

13- Plusieurs cinéastes, acteurs et producteurs opposés à ligne officielle du ministère de la Culture et défendant la promotion d'un cinéma libre se sont constitués en association : le Collectif pour un renouveau algérien du cinéma (CRAC). Voir la page Facebook du collectif : https://www.facebook.com/CRAcinema/?tn-str=k*F

14- Nous nous appuyons ici sur plusieurs observations de terrain réalisées en Algérie entre 2016 et 2019.

15- Nous nous appuyons ici sur les entretiens que nous avons réalisés à Alger, Marseille et Paris entre 2017 et 2018 avec le producteur Jaber Debzi, l'actrice, scénariste et productrice Adila Bendimerad ainsi que les réalisateurs Merzak Allouache, Malek Bensmaïl, Hassen Ferhani, Karim Moussaoui, Djamel Kerkar et Sofia Djama.

16- Le CAC est l'organisme public qui gère le réseau des cinémathèques du pays.

financements français des films de ceux qu'il nomme « la nouvelle génération "Cannes" du cinéma algérien » :

« Une nouvelle génération de cinéastes algériens a fait son apparition sponsorisée par le cinéma et les producteurs français, c'est le cas de la génération Karim Moussaoui, Hassen Ferhani, Lyes Salem et Damien Ounouri. [...] L'Algérie est le décor de leurs films sans être l'âme qu'ils respirent. Une nouvelle génération qui ne compte plus sur les entreprises cinématographiques algériennes locales et l'argent du ministère de la Culture pour s'affirmer dans le cinéma mondial. C'est plutôt la France qui les porte et les soutient¹⁷. »

Dans un autre article, le journaliste dénonce la participation de cinéastes algériens aux ateliers d'écriture des festivals européens qui, selon lui, influencent leurs scénarios selon le goût et les attentes étrangères, au point d'en gommer toute spécificité nationale :

« Des ateliers qui effacent les frontières de la conscience arabe et surtout qui détruisent tout nationalisme dans les cœurs et la raison de ces [cinéastes]. Dans les ateliers [...], on nous apprend que le meilleur film à promouvoir est celui qui plaît à un producteur et à un public européen¹⁸. »

En quoi ces films se détachent-ils de leur territoire national ? Que désigne ce goût européen qui serait si néfaste au cinéma national algérien ?

On peut d'abord penser que ces nouveaux cinéastes algériens sont « aliénés », au sens de Frantz Fanon, psychiatre martiniquais et théoricien tiers-mondiste de la révolution algérienne. Ces cinéastes auraient ainsi fait leurs les « valeurs culturelles » de l'ancienne métropole coloniale par « complexe d'infériorité », comme l'expliquait le précurseur des *Post Colonial Studies* dans *Peau noire, masques blancs* :

« Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de la brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse¹⁹. »

Or, loin de la « mise au tombeau de l'originalité culturelle locale » dénoncée par Fanon, et contrairement à la critique formulée par Salim Aggar et d'autres, les co-productions algériennes avec l'Europe sont bien au contraire ancrées dans la société algérienne contemporaine et dans le quotidien ordinaire des Algériens.

17- Amira Soltane, « La nouvelle génération « Cannes » du cinéma algérien », *L'Expression*, 15 avril 2017.

18- Amira Soltane, « Les prix de la honte de l'Open Doors », *L'Expression*, 12 août 2015.

19- Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 14.

Des films ancrés dans « l'originalité culturelle locale » : un renouvellement esthétique et politique du cinéma algérien contemporain

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, cette « mauvaise image de l'Algérie » que dénoncent certains ne désigne pas des « thèmes tabous » qui seraient attendus par les commissions européennes. L'analyse de ces co-productions nous montre en effet que les thèmes tels que la condition de la femme, la critique de la religion musulmane, ou encore la sexualité et en particulier l'homosexualité, n'y sont pas prépondérants. C'est d'ailleurs ce que déplorait les cinéastes plus aguerris Merzak Allouache lors d'une table ronde consacrée au cinéma algérien au festival CinéMed à Montpellier en 2017, et Malek Bensmaïl lors des Rencontres cinématographiques de Béjaïa en 2018. Tous deux regrettaient ainsi de ne pas voir ces sujets tabous davantage investis par les jeunes cinéastes qu'ils ne jugent « pas assez audacieux », ni « assez subversifs ». Ancrées dans ce que Fanon appelle « l'originalité culturelle locale », ces co-productions avec l'étranger se distinguent davantage en effet par trois principales caractéristiques esthétiques : le réalisme ; l'émergence d'une image nouvelle du corps ; et enfin la diversité linguistique. En proposant ainsi des images plurielles de la société algérienne, ces cinéastes construisent ce que nous pourrions appeler « un cinéma de la démythification » vis-à-vis des méga-récits nationaux.

a. Le réalisme : anti-héros et histoire ordinaires

Aux antipodes des épopées du cinéma étatique qui réinvestit la guerre d'Indépendance comme source de légitimation du FLN, ces films proposent des intrigues réalistes ancrées dans le quotidien des Algériens et dans le temps présent. Il y est question de la vie ordinaire aujourd'hui à Alger : celle d'une famille de la classe moyenne dans *Les Bienheureux* (Sofia Djama, 2017) ; celle d'une jeune femme qui vit seule dans *Mollement un samedi matin* (Sofia Djama, 2011) ; ou encore celles de cinq groupes disparates d'Algérois dans *Les Terrasses* (Merzak Allouache, 2013). Les autres régions du pays ne sont pas en reste : à travers les déplacements de Malek, le géomètre qui arpente le territoire national dans *Inland* ; les témoignages des habitants d'un village de la Mitidja dévasté par la guerre civile dans *Atlal* (Djamel Kerkar, 2016) ; ou encore les multiples lieux où se déroulent les trois récits indépendants dans *En attendant les hirondelles* (Karim Moussaoui, 2017). Le quotidien de toutes les classes sociales est représenté dans ces films : les discussions de salon de la bourgeoisie cultivée des villes dans *Les Bienheureux* ou *En attendant les hirondelles* ; comme les conditions de travail difficiles des ouvriers dans les abattoirs d'Alger dans *Dans ma tête un rond point* (Hassen Ferhani, 2015) ; ou encore ce qui reste de vie ordinaire aujourd'hui pour ceux qui ont été témoins ou victimes des horreurs de la guerre civile dans *Atlal*, *Inland* (Tariq Tegua, 2008), ou *Le Repenti* (Merzak Allouache, 2012). *Rome plutôt que vous* (Tariq Tegua, 2006) et *Les Jours d'avant* (Karim Moussaoui, 2015) se situent dans le passé proche de la guerre civile (1991-2002), mais il est

aussi question dans ces films de la vie quotidienne, menacée par les attentats islamistes et les interventions militaires.

Loin des héros révolutionnaires, fiers, forts et triomphant de la domination coloniale, capables de résister à la torture et prêts au sacrifice d'eux-mêmes pour l'indépendance de leur patrie, les protagonistes de ces films sont des hommes et femmes « sans qualités²⁰ », fragiles et impuissants, davantage enclins à fuir ce pays qui ne leur offre aucune perspective. Tariq Tegua explique cette émigration massive dans un entretien donné dans le cadre de la rétrospective que le Centre Georges Pompidou lui a consacré en 2015 :

« Les conditions de vie à Alger restent très difficiles : pas de travail, l'ennui souvent, pas de lieu où voir sa copine, la pression sociale et la pression policière. Une société où l'on étouffe. D'un lieu où l'on étouffe, on veut s'échapper. Et tous les moyens sont bons. Il n'est question que d'échappées et de fuites dans mes films. Notre boîte de production à Alger s'appelle « neffa films » : c'est-à-dire les films de la fuite.²¹ »

Dans *Les Bienheureux*, Amal n'envisage aucun avenir possible en Algérie pour son fils Fahim qu'elle souhaite envoyer définitivement à l'étranger. Dans *Rome plutôt que vous*, Kamel et sa copine Zina recherchent en vain El Bosco, un passeur censé leur assurer la traversée de la Méditerranée. Il en va de même pour le jeune Abdou, désabusé par la guerre civile dans *Atlal* et pour Youssef, le garçon boucher des abattoirs d'Alger du film *Dans ma tête un rond-point*, qui voient l'émigration clandestine comme seule alternative au suicide ou à la folie.

Pour ces anti-héros du quotidien algérien, le seul exploit est peut-être celui de résister au cadre social et politique qui les emprisonne, aux interdits moraux et religieux qui les « étouffent » comme en atteste face caméra le personnage du court métrage *La Clôture* (Tariq Tegua, 2004) avant de crier « Libérez-nous ! » et de sortir du champ ; et qui pèsent sur le couple de Zina et Kamel dans la scène de *Rome plutôt que vous* où ils sont interpellés par la police parce qu'ils discutent librement dans un café. Ces personnages ordinaires résistent en conservant leur dignité, c'est-à-dire en défendant leurs « qualités » d'êtres humains : la parole et la marche debout. En effet, lorsqu'ils ne tentent pas de s'enfuir, ces anti-héros passent leur temps à parler, à se dire, à discuter autour d'un café, à attendre en silence, à s'ennuyer ou à errer sans but. Leurs actions restent au stade de l'amorce sans jamais parvenir à réaliser leurs désirs et ne font pas avancer la narration. S'ils sont souvent en mouvement (en marche, à vélo, à mobylette ou en voiture), leur déplacement s'apparente davantage à une errance qu'à la poursuite d'objectifs motivés. Ainsi dans *Rome plutôt que vous*, Kamel et Zina passent de longs moments à attendre en vain le retour du passeur El Bosco,

20- Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Paris, Éditions du Seuil, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, 1957-1958.

21- Tariq Tegua, lors de la rétrospective consacrée au cinéaste au Centre Georges Pompidou, en 2015. [<https://www.dailymotion.com/video/x2iu5qf>, TC : 00:04:17-00:05:07, consulté le 10 décembre 2019].

s'ennuient dans un café, sur une plage ou dans une chambre et déambulent dans Alger, à pied et en voiture, sans parvenir à leur but. Dans *En attendant les hirondelles*, les protagonistes passent leur temps à se déplacer, en voiture ou à pied, mais n'osent jamais agir, prendre des décisions ni vivre leurs désirs. Mourad ne vient pas en aide à l'homme qui est tabassé sous ses yeux ; Aïcha n'ose pas vivre son amour avec Djalil. Seul le médecin Dahmane est contraint d'agir sous la menace d'un chantage. Dans *Les Bienheureux*, Amal erre d'abord seule et égarée dans Alger, puis se rend de restaurant en restaurant avec son mari, sans jamais parvenir à trouver un lieu qui lui convienne.

b. Émergence d'une nouvelle image du corps

Ce renouvellement des personnages et des intrigues s'accompagne de l'émergence de nouveaux corps à l'écran.

D'une part, les corps féminins sont désormais nombreux aux côtés des corps masculins, et peuvent en outre se trouver seuls dans le champ. Chez Sofia Djama les premiers rôles sont occupés par des femmes : Amal et Feriel dans *Les Bienheureux* ; Myassa qui échappe à un viol grâce à l'impuissance sexuelle de son agresseur dans *Mollement un samedi matin*. Dans les autres fictions, on observe une véritable parité dans la distribution des premiers rôles : Zina et Kamel dans *Rome plutôt que vous* ; Yamina et Djaber dans *Les Jours d'avant* ; Aïcha et la mère isolée aux côtés de Djalil et Dahmane dans *En attendant les hirondelles*.

Dans la majorité des films, les corps féminins sont non voilés mais rarement dénudés, à l'exception de la poitrine nue de l'actrice Inès Rose Djakou dans *Inland*. Il est tout aussi rare de voir des corps masculins dénudés, hormis l'image furtive d'un torse nu, ici ou là, comme celui du jeune Kamel dans *Rome plutôt que vous* ou celui de Malek dans *Inland*.

D'autre part, les corps masculins des personnages principaux sont maigres et musclés, signe que le mouvement est toujours possible, que l'énergie vitale anime encore ces corps malgré la pénurie et le manque de libertés. C'est la morphologie de l'acteur Mehdi Ramdani qui interprète plusieurs rôles principaux : Djalil dans *En attendant les hirondelles*, Djaber dans *Les Jours d'avant*, le violeur impuissant dans *Mollement un samedi matin*. C'est aussi celle de Kader Affak, qui est Malek le géomètre dans *Inland*, l'inspecteur désabusé dans *Mollement un samedi matin*, le policier veuf dans *Les Bienheureux* ; ou encore de Rachid Amrani qui interprète Kamel dans *Rome plutôt que vous* ; ou de Samir El Hakim, le bon samaritain dans le troisième volet de *En attendant les hirondelles*.

Seul mouvement du corps qui aboutit à un plaisir : la danse. Ainsi dans *En attendant les hirondelles*, les jeunes amants qui devront se quitter dès le lendemain partagent une dernière danse dans le salon vide de l'hôtel où ils vont passer la nuit. Dans *Les Bienheureux*, tout le monde danse, les parents comme les jeunes. Dans *Rome Plutôt que vous*, Zina et Kamel dansent avec leurs amis ivres dans une maison abandonnée à La Madrague, au bord de la mer. Mais ces instants

de plaisir et de liberté restent confinés dans des espaces clos, enfermés, limités, encadrés, contenus, voire clandestins : un hôtel, une maison abandonnée, un salon bourgeois ou une chambre à coucher. Ces rares instants sont volés à la monotonie morne du quotidien, à l'ennui et à l'échec, à l'instar de Zina et Kamel qui tentent d'échapper au regard des passants comme au cadre de la caméra de Tariq Teguaia, qui les pourchasse par un long travelling latéral dans les rues d'Alger.

Ces nouveaux corps évoluent en effet dans de nouveaux espaces filmiques : aux intérieurs intimes – la cuisine des parents de Zina dans *Rome plutôt que vous*, la chambre de Fahim dans *Les Bienheureux* ou des filles dans *Papicha* (Mounia Meddour, 2019), la salle de bains dans *Les Bienheureux* – s'ajoutent des espaces extérieurs délabrés, sales ou en ruines. La sublimation esthétique de ces espaces désolés conduit à une acceptation autant qu'à une transfiguration du visage abîmé de la société algérienne et de l'ensemble de son territoire dévasté.

c. Diversité linguistique et musiques populaires

L'ancrage dans la société contemporaine et dans sa pluralité se traduit par ailleurs dans les bandes sonores, à travers les dialogues et les musiques. Tandis que les films nationalistes, exclusivement en langue arabe, n'ont longtemps pas tenu compte des régionalismes, ces films réalistes donnent à entendre le plurilinguisme de la société algérienne, autant que les accents régionaux ou populaires. Les personnages de ces films s'expriment en arabe dialectal algérien (la *darija*), en berbère ou en français, mais jamais en arabe littéraire (la *foushha*). Dans *En attendant les hirondelles* (Karim Moussaoui, 2017), les personnages ne parlent pas la même langue en fonction de leur classe sociale. Ainsi, dans le premier volet, le couple divorcé bourgeois discute en français de l'avenir de leur fils ; les jeunes de la ville issus des classes populaires du deuxième volet et la mère isolée qui vit dans un bidonville du troisième volet s'expriment en *darija* ; tandis que les paysans du village où se rendent Aicha et Djalil dans le deuxième volet du film échangent en berbère. Dans *Les Bienheureux*, les parents de Fahim, de la bourgeoisie algéroise, s'expriment en français chez eux et avec leurs amis, tandis que leur fils et ses amis passent du français, entre eux, à la *darija* lorsqu'ils discutent avec d'autres jeunes, issus des quartiers populaires.

La *darija* est réinvestie comme langue nationale au détriment de la *foushha*, langue du pouvoir, réservée aux discours politiques ou aux prêches religieux. Dans *Rome plutôt que vous*, Zina, Kamel et tous les autres personnages parlent en *darija*, sauf le jeune islamiste qui semble préparer un attentat. Dans une scène, celui-ci écoute une émission de radio où un prédicateur musulman explique en *foushha* à une auditrice qu'il est *haram* (interdit par l'islam) de porter du vernis sur les ongles pendant la prière. Plus loin dans le film, ce personnage, qui ne prend par ailleurs jamais la parole, se retrouve seul face à la caméra et répète maladroitement un prêche religieux en arabe coranique, qu'il peine à apprendre

par cœur et à déclamer avec toute l'emphase qu'il souhaiterait y mettre. La théâtralité de la mise en scène autant que l'échec du jeune à réciter son texte contribuent non seulement à une critique de l'islamisme mais traduisent aussi avec ironie la mascarade des politiques d'arabisation, en donnant à voir combien la *foushha* demeure encore pour de nombreux Algériens une langue étrangère d'adoption plus ou moins réussie. Dans *Le Jardin d'essai* (Danya Reymond, 2016), la *foushha* devient la langue du merveilleux, par laquelle une voix off nous raconte une légende, tandis que la *darija* et le français sont les langues employées pendant les séquences réalistes du film.

Ces films s'ancrent dans le réel en réinvestissant les langues vernaculaires (*darija*, berbère et français) mais aussi les genres musicaux populaires locaux : les traditionnels chaâbi et gnawa, mais aussi le rock et le rap algériens et surtout le raï, très apprécié par les jeunes pour sa dimension subversive de la morale et de la politique. Ainsi lorsque les deux amants du deuxième volet du film *En attendant les hirondelles* se retrouvent enfin seuls et qu'ils dansent dans le salon vide de l'hôtel où ils vont passer la nuit ensemble, le groupe de musique, qui ne joue que pour eux, interprète le tube de Raina Raï (un groupe de raï très connu en Algérie dans les années 1980) : *Ya Zina Diri Latay*, qui signifie « Ô Zina sers-moi du thé », une métaphore du désir amoureux. Dans *Kindil El Bahr* (Damien Ounouri, 2016), c'est le tube de Cheb Khaled *Hana Hana* qui est à l'honneur. On trouve aussi du raï chez Tariq Tegua : dans *Rome plutôt que vous*, Zina et Kamel dansent sur la chanson de Cheb Azzedine *Ana Houa el Mal*, tandis que dans *Inland*, on entend *Ashrob wa Skout* de Cheikha Djenia. À la fin du documentaire *Atlal*, Lakhdar, assis dans la nuit autour d'un feu de camp, confie à ses amis les horreurs de la guerre civile dont il a été témoin pendant son service militaire avant de se laisser emporter, les yeux dans le vague, par la chanson qui émane de son téléphone portable : *Gualou Hasni Met* (titre qui signifie « ils disent que Hasni est mort »), un tube de Cheb Hasni, un monstre sacré du raï assassiné en 1994. Dans ces co-productions, on trouve aussi du rap algérien, comme les morceaux du rappeur Diaz dans *On ne mourra pas* (Amal Kateb, 2010) et dans *La Bataille d'Alger, un film dans l'histoire* (Malek Bensmail, 2018) ; du rock algérien chez Sofia Djama avec un morceau de Samira Brahmia dans *Mollement un samedi matin* (2011) ; ainsi que du rock gnaoui chez Karim Moussaoui dans *En attendant les hirondelles* (2017).

Comme le déclarait Tariq Tegua, dans un entretien pour la revue *Vertigo*, à propos de ses propres films, ces cinéastes qui traversent les frontières nationales parviennent à « capter les vibrations du présent²² » d'une Algérie plurielle. Certes ces films produits avec des financements étrangers donnent à voir « une société [algérienne] où l'on étouffe²³ », pour reprendre les termes du cinéaste, mais faut-il pour autant voir dans cette dimension critique une soumission aux attentes

22- Tariq Tegua, entretien, *Vertigo*, n°47, janvier 2014, p. 74

23- Tariq Tegua, lors de la rétrospective consacrée au cinéaste au Centre Georges Pompidou, en 2015. [<https://www.dailymotion.com/video/x2iu5qf>, TC : 00:04:17-00:05:07, consulté le 10 décembre 2019].

des pays européens ? Nous y voyons plutôt un cinéma qui préfigure le *Hirak* (le soulèvement populaire algérien déclenché le 22 février 2019) : un cinéma de la démystification vis-à-vis du récit officiel univoque qui prévalait jusqu'ici dans les productions étatiques de glorification nationale.

Pour conclure

Nous proposons de décaler le regard méfiant que nous portons aux co-productions cinématographiques Sud-Nord afin de les envisager non plus comme la marque d'une soumission post-coloniale des cinéastes du « tiers-monde » à l'hégémonie des puissances européennes, mais plutôt comme une contamination du centre par la périphérie, voire comme un renversement des rapports entre ex-métropoles (ici la France) et ex-colonies (ici l'Algérie). Considérons qu'il s'agit davantage de cinéastes du Sud qui exploitent et s'approprient des techniques et des ressources du Nord pour parvenir à leurs fins : faire leurs films.

Lesco-productionsalgériennesavec l'Europeintroduisentà l'échelleinternationale d'autres représentations de l'Algérie que celles véhiculées par les épopées de glorification nationale financées par l'État. La renommée internationale que leur confère leur passage dans les festivals les plus prestigieux, qui certes confirme à nouveau la position dominante des instances de légitimation du Nord, permet néanmoins à certains cinéastes de déstabiliser le pouvoir algérien. Ainsi tout récemment, le film *Papicha* (Mounia Meddour, 2019), un drame qui traite du terrorisme islamiste pendant les années 1990, sélectionné à Cannes en 2019, a été retenu par la commission du ministère de la Culture algérien pour représenter l'Algérie aux Oscars alors même que la diffusion du film est interdite en salles dans le pays.

La dépendance au savoir-faire technique, aux financements et aux espaces de diffusion européens pose la question de la pérennité du cinéma algérien, de la distribution et de la réouverture des salles en Algérie, de la mise en place d'un système alternatif de production et de distribution des films indépendants, davantage que la soumission à un prétendu « goût européen ».

Bibliographie

- BENZIANE Abdou, « Le cinéma algérien : de l'État tutélaire à l'État de moribond », *La pensée de midi*, volume 4, n°1, 2001, pp. 84-89.
- BARLET Olivier, « Les Cinémas du Maghreb et leurs publics dans un contexte arabo-africain : conception, perception, réception », *Africultures*, 2010.
- CAILLÉ Patricia, « Interroger l'exploitation et la réception des cinémas contemporains du Maghreb en France dans un contexte post-colonial (1997-2007) », *SFSIC - Colloque international Mondialisation, culture et communication*, Algérie, 10-11 mai 2008.
- CAILLÉ Patricia et MARTIN Florence, *Les Cinémas du Maghreb et leurs publics*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- HJORT Mette et PETRIE Duncan (dir.), *The Cinema of Small Nations*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

Articles de presse

- Youcef Benzatat, « Merzak Allouache et les convoitises impérialistes pour l'inféodation de l'Algérie », *Le Matin d'Algérie*, 10 avril 2012.
- Zahra Chenaoui, « Cinéma : la sortie en Algérie de « Papicha » annulée sans explication », *Le Monde*, 23 septembre 2019.
- Sofia Ouahib, « La polémique : Colère du ministère de la Culture contre Merzak Allouache », *El Watan*, 2 octobre 2015.
- Abdou Semmar, « Entretien avec Ammar Kessab », *Algérie Focus*, 8 juin 2016.
- Amira Soltane, « La nouvelle génération «Cannes» du cinéma algérien », *L'Expression*, 15 avril 2017.
- Amira Soltane, « Les prix de la honte de l'Open Doors », *L'Expression*, 12 août 2015.
- Iza Zmirli, « Normal ! de Merzak Allouache : l'Algérie d'aujourd'hui, ce bel objet de discorde », *Desorient*, 11 mai 2012.
- « Entretien avec Tariq Tegua », *Vertigo*, n°47, janvier 2014, p. 74.

Entretiens

- Merzak Allouache, réalisateur et producteur, Paris, mai 2017.
- Adila Bendimerad, actrice, scénariste et productrice, Alger/Marseille, juin 2017.
- Malek Bensmaïl, réalisateur, Béjaïa, septembre 2018.
- Jaber Debzi, producteur, Alger, février 2018.
- Habiba Djahnine, réalisatrice et productrice, Alger, août 2016.
- Sofia Djama, réalisatrice, Paris, juillet 2016.
- Hassen Ferhani, réalisateur, Marseille, juin 2017.
- Karim Moussaoui, réalisateur, Alger, février 2018.
- Hachemi Zertal, producteur, Paris, avril 2018.

ملخص | بعد أكثر من عشرين عام من الصمت، عادت السينما الجزائرية للظهور على الساحة العالمية ولمدة عشر سنوات، عن طريق الإنتاج المشترك مع دول أجنبية وخصوصا مع دول أوروبية. اللجوء للتمويل الأجنبي من ناحية والإحتفاء بتلك الأفلام من قبل مؤسسات أوروبية رسمية ومشرعة، كلجان القراءة و المهرجانات العالمية الكبيرة من ناحية أخرى، يطرح سؤالا عن عملية التطويع لصناع تلك الأفلام وامتنال أعمالهم للهيمنة الثقافية الأوروبية. من ناحية أخرى، فإن لجوء بعض صناع ومنتجي الأفلام الجزائريين للتمويل الأجنبي، هدفه الأساسي هو التحرر من وصاية الدولة ومن سطوة الرقابة في بلادهم. فهؤلاء السينمائيين أبعد من أن يكونوا مجرد تابعين بصورة مطلقة للتمثيلات النمطية أو للتوقعات المفترضة للجمهور الأوروبي. على العكس، فإنهم يحرصون في أفلامهم على تقديم صور متعددة للمجتمع الجزائري، مستندة على الواقع الحاضر ومغايرة للخطاب الرسمي للدولة والمتمثل في الأفلام الملحمية والتمجيدات الوطنية المبنية على الماضي. تلك الإنتاجات المشتركة التي تتخطى الإطار القومي الجزائري هي نتاج إستراتيجيات المقاومة لصناع الأفلام المستقلين أكثر من كونها نتيجة لقيم المستعمر السابق.

كلمات مفتاحية | السينما الجزائرية؛ الإنتاج المشترك، الإغتراب، مهرجانات السينما العالمية، الهيمنة الثقافية، مؤسسات مشرعة، دراسات عبر وطنية، دراسات ما بعد الإستعمار، علاقات الشمال و الجنوب.

Notice biographique | Salima Tenfiche est doctorante et chargée de cours en études cinématographiques à l'Université de Paris depuis 2016. Sous la direction de Jacqueline Nacache, elle rédige une thèse sur le cinéma algérien contemporain. Selon une approche esthétique et politique, elle s'intéresse au renouvellement des formes filmiques dans le cinéma algérien et aux dynamiques transnationales de co-production comme processus de démocratisation de la fiction nationale post-coloniale. Elle est notamment l'auteure du chapitre « La Colline oubliée, une pastorale contemporaine berbère », in Daniela Merolla, Kamal Naït Zerad et Amar Ameziane (dir.), *Les Cinémas berbères. De la méconnaissance aux festivals nationaux*, Paris, Éditions Karthala, 2019, pp. 181-206 ; de l'article « Passé glorieux contre mémoire interdite : deux cinémas algériens antagonistes », revue *Écrire l'histoire*, n°19, CNRS Éditions, décembre 2019, pp. 213-219 ; et du chapitre « Les festivals de cinéma en Algérie depuis 2003, espaces éphémères de la relance cinématographique. », in Claude Forest (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones. Fonctionnement, perception et enjeux contemporains*, Paris, L'Harmattan, février 2020.